

Hilton Fernando da Silva Pinheiro

**ENREDOS DA VIDA: ENTRE MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DA  
VELHA GUARDA DA ESCOLA DE SAMBA EMBAIXADA COPA  
LORD**

Dissertação submetida ao Programa de  
Pós-Graduação em Educação da  
Universidade Federal de Santa  
Catarina para a obtenção do Grau de  
Mestre em Educação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Cristiana de  
Azevedo Tramonte, Dr.<sup>a</sup>

Florianópolis  
2014



P654e Pinheiro, Hilton Fernando da Silva

Enredos da vida [dissertação]: entre memórias e histórias da velha guarda da escola de samba Embaixada Copa Lord / Hilton Fernando da Silva Pinheiro; orientadora, Cristina de Azevedo Tramonte. - Florianópolis, SC, 2014.

183 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação. Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Educação.

Inclui referências

1. Educação. 2. Velha guarda. 3. Copa Lord. 4. Monte Serrat. 5. Samba. I. Tramonte, Cristina de Azevedo. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

CDU 37

Hilton Fernando da Silva Pinheiro

**ENREDOS DA VIDA: ENTRE MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DA  
VELHA GUARDA DA ESCOLA DE SAMBA EMBAIXADA COPA  
LORD**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre”, e aprovado em sua forma final pelo Programa Pós-Graduação em Educação.

Florianópolis, 21 de agosto de 2014.

---

Prof.<sup>a</sup> Luciane Maria Schlindwein, Dr.<sup>a</sup>  
Coordenadora do PPGE/CED/UFSC

**Banca Examinadora:**

---

Prof.<sup>a</sup> Cristiana de Azevedo Tramonte, Dr.<sup>a</sup>  
Orientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup> Marcia Ramos de Oliveira, Dr.<sup>a</sup>  
Examinadora  
Universidade Estadual de Santa Catarina

---

Prof. Artur César Isaia, Dr.  
Examinador  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup> Sonia Aparecida Branco Beltrame, Dr.<sup>a</sup>  
Suplente  
Universidade Federal de Santa Catarina



Dedico aos meus  
antepassados, aos que  
me guiam.



## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao Orixá Bara (Exu), por toda a energia que me foi dada para conseguir completar mais esta etapa acadêmica e de vida.. E prossigo agradecendo a Ogum, Orixá guerreiro, que nesta longa jornada e em momentos difíceis de incertezas, com certeza se pôs a frente, guiando, junto com Bara para o caminho correto. Obrigado Oyá, Xango, Odé, Otím, Obá, Ossãe, Xapanã, Ibeijes, Oxum, Iemanjá e ao grande pai, Oxalá, por estarem me tranquilizando e fazendo com que esta jornada fosse completada. A todos os guias e entidades que também me forneceram subsídios para que eu continuasse algo tão representativo para os afrodescendentes, Ogum Megê, Ubirajara, Vó Cambinda, Vô do Congo, Rosa Vermelha, Marinheiro, Cigana da Praia, Exu Maré, Capa Preta, Omolú, Mulambo, Tranca Rua, Zé Pelintra, Padilha, Caveira, e tantos outros que diretamente, ou indiretamente, estiveram comigo.

Aos meus pais, Oscar Pinheiro Neto e Maria Nazaré da Silva Pinheiro, sem vocês nada disso seria possível. A minha esposa, amiga, companheira, referência, música, estudiosa, pesquisadora, Lisandra Barbosa Macedo Pinheiro, a vida ficou mais fácil ao teu lado, principalmente quando juntamos os objetivos, nada é para sempre, mas enquanto acontece que aproveitemos o máximo. A minha filhota, Lívia Macedo Pinheiro, uma experiência fantástica, difícil e prazerosa de ser pai, significou um passo maior para ancestralidade, o meu muito obrigado Lívia, por me dar esta oportunidade. A minha orientadora espiritual, Ialorixá Nilza Barbosa, “mãe de santo”, amiga, sogra, parceira musical, todo o meu agradecimento a quem me acolhe e me coloca ainda mais em contato com o que transcende o material. A minha madrinha espiritual e cunhadíssima, Litiane Barbosa Macedo, agora seguindo no doutorado, espero que ela continue navegando com quem quer navegar. Ao “meu irmão” de longa data Dirceu Michel da Silva, por me acompanhar e aceitar todas as propostas. Aos meus ancestrais presentes materialmente, Tias: Angelina, Clarisse, Iara, Juri, Marilandi, Marilene, Maria Alice, Tios: Luis, Pedro Paulo, Roberto, Sílvio (*in memoriam*), enfim a todos os primos e primas, que me fazem seguir nesta caminhada, especialmente a Patrícia e Renata, amo vocês como irmãs. A Vó Nice, a ancestral mais próxima que temos na família.

Agradeço aos meus irmãos e irmãs de santo, Hugo, Jeniffer, Luciana, Maria Valda, Mateus, Maria Eduarda, Liana, Ruan, todos vocês tem um significado especial nesta pesquisa. Em especial a Alessandra



Cinthia de Jesus, pessoa que me colocou em contato com a Velha da Copa Lord, realmente isto contribuiu muito para a pesquisa.

As duas pessoas, que mesmo jovens, demonstram uma maturidade e respeito pelo o que é do passado e pelos mais velhos, Jackson e Isabela. Aos amigos e amigas: Alberto, Carlos Vinícius, Christelle e Djones, que de alguma maneira contribuíram para a realização da pesquisa.

Academicamente, agradeço a minha orientadora, Professora Cristiana Tramonte, por aceitar e compreender as minhas especificidades e anseios. Ao Professor Paulo Tumolo, que ofereceu a possibilidade de ter um maior contato com Marx e sua teoria, suas aulas foram maravilhosas. A minha colega de orientação Andressa e a todos os meus colegas que tive contato, infelizmente não pude criar laços afetivos e adequados, por justamente a correria não deixar, mas ficam aqui meus agradecimentos. Ao Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina pela oportunidade.

As minhas colegas de trabalho na Secretaria de Cultura da UFSC, Ana, Cléia, Cris, Danilo, Fernanda Marcos, Rogéria, Rose, Sandra e Sofia. Aos meus colegas da UFSC, Gabriel, Janaína, Paulo e Rute.

E por último, a Velha Guarda da Copa Lord, na figura da Dona Tinha, Dona Celinha, Seu Ari e Seu César, e todos que fazem parte da Velha Guarda da Copa Lord. Este trabalho é dos Senhores e Senhoras, que deram voz e corporeidade para a escrita acadêmica, aprendi a respeitar as Escolas de Samba com os Senhores e Senhoras.

Com a licença de todos os orixás, fiquem com Olorun.

Àgo gbogbo Orun Malé!  
(Com a licença de todos os Orixás).



## RESUMO

A presente pesquisa buscou perceber o universo sociocultural das performances e práticas musicais dos integrantes da Velha Guarda da Escola de Samba Embaixada Copa Lord. Sendo a primeira Velha Guarda das Escolas de Samba de Florianópolis a se constituir como uma Velha Guarda Musical. A problematização se dá na identificação, por meio do cotidiano e das histórias de vida da “Velha Guarda” da Escola de Samba Embaixada Copa Lord, da relação entre o que é considerado antigo e das mudanças presentes nas Escolas de Samba. Através das histórias de vida e do cotidiano - ensaios e apresentações - da Velha Guarda da Copa Lord, identificou-se a *Paisagem Sonora* do Grupo, conceito este trazido por Schafer (2011). As lembranças têm um contexto histórico que envolve diretamente a Escola de Samba Embaixada Copa Lord, além da relação com outras Escolas de Samba de Florianópolis: Protegidos da Princesa, Coloninha e Consulado do Samba, chamadas também de Coirmãs. Ressalta-se a família na vida destes integrantes como intermediária num primeiro contato com o samba. Além disso, as lembranças remetem aos Clubes Negros, num ambiente que contribuiu para a formação do Mundo do Samba em Florianópolis.

**Palavras-chaves:** Velha Guarda. Copa Lord. Samba. Monte Serrat. Memórias.



## ABSTRACT

The present research aimed at perceiving the socio-cultural universe of the musical performances and practices of the members of the *Velha Guarda* (veteran members of samba schools) from the samba school *Embaixada Copa Lord*. Being the first *Velha Guarda* of the samba schools in Florianópolis to be constituted as a musical *Velha Guarda* group, the problematization occurs in the identification, though the daily routine and the life stories of the “*Velha Guarda*” of the *Embaixada Copa Lord* Samba school, in the relation between what is considered old, and in the present changes in samba schools. Through the life stories and the daily routines - rehearsals and presentations - of *Copa Lord*’s *Velha Guarda*, the group’s *soundscape*, a concept claimed by Schafer (2011), was identified,. Memories have a historical context which directly involves *Copa Lord* samba school, as well as its relation with other samba schools in Florianópolis: *Protegidos da Princesa*, *Coloninha* and *Consulado do Samba*, referred as *Coirmãs* (sisters). The family can be perceived as the intermediate between these member’s lives and their first contact with samba. Besides, the memories refer to *Clubes Negros* (Black Clubs) in an environment which contributes to the constitution of the world of Samba in Florianópolis.

**Keywords:** *Velha Guarda. Copa Lord. Samba. Monte Serrat. Memories.*



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Seu Ari durante o ensaio.....	33
Figura 2 - Seu Ari no Encontro das Velhas Guardas .....	34
Figura 3 - Seu César durante o ensaio.....	35
Figura 4 - Seu César no camarim antes da gravação do DVD .....	36
Figura 5 - Dona Tinha durante o ensaio .....	37
Figura 6 - Dona Tinha no camarim antes da gravação do DVD .....	38
Figura 7 - Dona Celinha durante o ensaio.....	38
Figura 8 - Dona Celinha na gravação de um programa.....	39
Figura 9 - Frequentadores da Rua Major Costa – Década de 50.....	46
Figura 10 - Visão panorâmica do Maciço do Morro da Cruz.....	50
Figura 11 - Mapa do Maciço do Morro da Cruz .....	51
Figura 12 - Vista panorâmica da Comunidade do Monte Serrat .....	57
Figura 13 - Casa no Morro da Caixa, Santa no Monte Serrat .....	58
Figura 14 - Habitações na Comunidade do Monte Serrat. ....	59
Figura 15 - Estrada Vieira da Rosa no Morro da Caixa. Antigo caminho do Monte Serrat que cruza o Morro do Antão à Santíssima Trindade. .	59
Figura 16 - Desfile em 1955 .....	62
Figura 17 - Escola Lúcia do Livramento Mayvorne .....	64
Figura 18 - Atividades com as crianças .....	65
Figura 19 - Atividades com Crianças na sede da Copa Lord .....	65
Figura 20 - Sede da Copa Lord .....	71
Figura 21 - Ensaio na Sede da Copa Lord .....	73
Figura 22 - Desfile da Escola de Samba Embaixada Copa Lord na Avenida Paulo Fontes, no ano de 1983 .....	75
Figura 23 - Desfile da Escola de Samba Embaixada Copa Lord na Passarela Nego Quirido no ano de 2014 .....	76
Figura 24 - Dona Celinha no desfile na década de 60.....	77
Figura 25 - Dona Celinha antes de iniciar o desfile na década de 80....	78
Figura 26 - Dona Celinha antes de iniciar o desfile na década de 90....	78
Figura 27 - Desfile dos Integrantes da Embaixada Copa Lord no ano de 1962.....	79
Figura 28 - Desfile dos Integrantes da Protegidos da Princesa no ano de 1962 .....	79
Figura 29 - Desfile dos Integrantes da Embaixada Copa Lord no ano de 1962.....	80
Figura 30 - Desfile da Protegidos da Princesa em 1962. À frente, Armandino Gonzaga .....	80
Figura 31 - Desfile da Escola de Samba Império do Samba na Passarela Nego Quirido na década de 80 .....	81



Figura 32 - Desfile da Escola de Samba Embaixada Copa Lord na Passarela Nego Quirido no Carnaval de 2014.....	81
Figura 33 - Velha Guarda se apresentando na Comunidade do Monte Serrat.....	89
Figura 34 - Vidomar .....	92
Figura 35 - Aves Vouz .....	94
Figura 36 - Dona Celinha no Encontro das Velhas Guardas .....	100
Figura 37 - Sindicato dos Bancários de Florianópolis e Região.....	103
Figura 38 - Velha Guarda antes do ensaio .....	103
Figura 39 - Velha Guarda antes do ensaio .....	105
Figura 40 - Velha Guarda antes do ensaio .....	108
Figura 41 - Lidinho antes de começar o ensaio.....	109
Figura 42 - Lidinho durante o ensaio .....	109
Figura 43 - Velha Guarda no intervalo do ensaio .....	110
Figura 44 - Velha Guarda da Copa Lord durante apresentação .....	113
Figura 45 - Palco onde foi realizado o Encontro das Velhas Guardas.	114
Figura 46 - Velha Guarda da Copa Lord em apresentação no Encontro das Velhas Guardas .....	115
Figura 47 - Velha Guarda da Copa Lord e Grupo Um Bom Partido em apresentação no Encontro das Velhas Guardas .....	116
Figura 48 - Velha Guarda da Copa Lord durante o ensaio na Casa de Noca.....	117
Figura 49 - Velha Guarda da Copa Lord durante o ensaio na Casa de Noca.....	118
Figura 50 - Velha Guarda da Copa Lord durante o ensaio na Casa de Noca.....	118
Figura 51 - Velha Guarda da Copa Lord no camarim antes da Gravação do DVD.....	119
Figura 52 - Velha Guarda da Copa Lord no camarim momento da Gravação do DVD.....	120
Figura 53 - Velha Guarda da Coloninha na Gravação do DVD .....	121
Figura 54 - Velha Guarda da Protegidos da Princesa na Gravação do DVD .....	121
Figura 55 - Velha Guarda da Copa Lord na Gravação do DVD.....	122
Figura 56 - Seu Gentil do Orocongo, segurando o instrumento Orocongo.....	125
Figura 57 - Bar do Noel .....	129
Figura 58 - Mazinho do Trombone e Seu Lidinho conversando e logo em seguida dialogando pela dança e música .....	130
Figura 59 - Seu Ari dando uma canja com o grupo Um Bom Partido.	131
Figura 60 - Kalimba .....	146

Figura 61 - Instrumentos percussivos da Escola de Samba .....	147
Figura 62 - Berimbal .....	147
Figura 63 - Rum, Rumpi, Lé, respectivamente. ....	150
Figura 64 - Barrica .....	153
Figura 65 - Barrica e o instrumento musical Banjo .....	154
Figura 66 - Instrumento percussivo sendo esquentado .....	155
Figura 67 - Nego Quirido.....	157
Figura 68 - Cuíca artesanal .....	158



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>21</b>
1.1 METODOLOGIA .....	26
<b>2 VELHA GUARDA DA COPA LORD: UM HISTÓRICO DE SUA CRIAÇÃO E FORMALIZAÇÃO .....</b>	<b>45</b>
2.1 BREVE HISTÓRICO DA FORMAÇÃO POPULACIONAL DA COMUNIDADE DO MONTE SERRAT .....	49
2.2 HISTÓRIA DA COPA LORD .....	60
2.3 CLUBES SOCIAIS NEGROS: SEDE DA COPA LORD .....	66
2.4 CRIAÇÃO DA VELHA GUARDA MUSICAL DA COPA LORD .....	85
2.5 ENSAIOS E (RE) ENCONTROS: A CONVIVÊNCIA COM A VELHA GUARDA .....	101
2.5.1 Velha Guarda nos Ensaios: Espaço da Performance e de Sociabilidade .....	102
2.5.2 A Velha Guarda Musical.....	113
<b>3 LUGARES DO SAMBA: PAISAGENS SONORAS DO SAMBA EM FLORIANÓPOLIS .....</b>	<b>123</b>
3.1 A PARTICIPAÇÃO DA FAMÍLIA .....	123
3.2 A PAISAGEM DO SAMBA PARA A VELHA GUARDA.....	127
<b>4 A BATERIA (DA) MAIS QUERIDA .....</b>	<b>137</b>
4.1 AS LEMBRANÇAS NOS INSTRUMENTOS PERCUSSIVOS.....	137
4.2 LEMBRANÇAS DA CONFEÇÃO DOS INSTRUMENTOS PERCUSSIVOS .....	153
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>160</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>165</b>
<b>ANEXO A - FOLDER DE DIVULGAÇÃO DO DVD .....</b>	<b>179</b>
<b>ANEXO B - REPERTÓRIO DA VELHA GUARDA MUSICAL DA COPA LORD .....</b>	<b>181</b>





## 1 INTRODUÇÃO

Quando ocorreu o interesse em pesquisar as Escolas de Samba, optei por escolher a Comunidade do Monte Serrat, pois tenho, no passado familiar, “raízes” neste local. Minha família é oriunda desta comunidade, significa a retomada de uma história que até então era desconhecida para mim. Além disso, concebendo os morros não como uma área de refúgio, mas como um espaço de sociabilidade da comunidade afrodescendente de Florianópolis, a música produzida nos morros remete a um passado em que os afrodescendentes também eram sujeitos de suas ações<sup>1</sup>.

O cunho relacional e intercultural, ou seja, relações que “propõe uma dimensão dinâmica de contato, interação, troca, na qual a diversidade conta como interlocutor ativo” (FALTERI, 1998, p. 37) é evidenciado quando se descreve a sobrevivência dos afrodescendentes<sup>2</sup>. No caso dos afrodescendentes, serão relações que historicamente vão constituindo culturas afrobrasileiras, que expressarão pluralidades e uma socialização histórica importante para a percepção de uma educação em que envolva essa temática.

Enquanto realizava as entrevistas, ocorreram indagações dos entrevistados, no sentido de dizer qual era a minha inserção no “mundo” deles e como ocorreu este interesse sobre esta temática. Fiz referência a minha participação musical na Banda da Lapa, sendo que nestes dez anos de participação nesta Instituição Centenária<sup>3</sup> fiz parte também da

---

<sup>1</sup> Não pretendo com isso demonstrar o papel protagonista dos afrodescendentes em Florianópolis, mas salientar as modificações na indústria cultural e na Escola de Samba Embaixada Copa Lord, no que se refere a participação e a visão dos integrantes da Velha Guarda da Copa Lord.

<sup>2</sup> O sul do Brasil apresenta uma singularidade quanto a esta questão, Leite afirma: “é interessante observar que enquanto a identidade brasileira é inclusiva, procura contemplar a diferença étnica, a identidade do sul se constrói pela negação do negro. É principalmente neste século que a imagem do negro vai pouco a pouco fazendo parte da identidade nacional em construção da ideia de “cultura brasileira”. Nesse mesmo período, no Sul, ele é sistematicamente retirado do quadro da identidade regional. Um dos fortes componentes da identidade étnica da região Sul no âmbito da Nação é a sua branquitude, a sua europeização”(LEITE, 1996, p. 50).

<sup>3</sup> A Sociedade Musical e Recreativa Lapa é uma instituição localizada na Freguesia do Ribeirão da Ilha. Foi fundada no ano de 1896, tendo na Banda da Lapa a sua expressão artística mais duradoura. A Banda da Lapa tem na formação musical instrumentos de sopro nas variadas qualidades: madeira

Banda do Zé Pereira<sup>4</sup>. Isto possibilitou uma maior aproximação com os sujeitos da pesquisa. Percebi que a minha participação num grupo e num evento carnavalesco, como é o Zé Pereira, deu uma significação para eles, sujeitos pesquisados, sobre o processo da escolha do tema da pesquisa.

O mundo do samba por sua vez tem as suas particularidades no que diz a respeito ao que realmente é samba e legitimado como tal. Quando respondi minha “origem” musical, não quis com isso ganhar um espaço a mais entre os entrevistados, e sim mostrar o respeito com o ambiente habitual destas pessoas e o espaço permitido para que eu circulasse. Afinal, apesar de conviver com a Velha Guarda por dois meses, procurei respeitar momentos íntimos, realizando registros destes momentos sem que houvesse uma violação por parte do pesquisador.

Este espaço apresenta uma linha tênue entre o que é realmente passível de observação e o que é sigilo e que deve, portanto, ser respeitado. Houve momentos em que fui perguntado sobre a qualidade musical nas apresentações, contudo minha visão e audição estavam direcionadas para o modo como eram produzidas estas manifestações artísticas. Ficou evidente, durante esse processo, que eu poderia opinar, tendo a confiança por parte de alguns integrantes do grupo, porém a música teve outro papel na pesquisa, o que será descrito posteriormente.

O que Oliveira (2000) retrata e descreve como uma “comunidade profissional”, nos leva a refletir sobre esta inserção do pesquisador no âmbito da educação e de sua participação neste tipo de análise e discussão. Atentando-se para a importância dada a expressão “olhar e ouvir”, fica notória a abrangência desta técnica de pesquisa no que concerne a sua metodologia. Oliveira explica como ocorre esta inserção, como pesquisador de campo, ou no campo, atentando para um contato através do olhar permeado de preconceitos, ou melhor, de esquemas conceituais que formam a nossa maneira de ver a realidade. Oliveira chama de refração este contato entre esquemas conceituais e realidade

---

(flauta, clarinetes e saxofones) e metais (trompetes, trombones, bombardinos e tubas); instrumentos de percussão: bumbo, bateria, caixas, tumbadoras, pratos, triângulos; e nos últimos anos foram incluídos os instrumentos de corda e elétricos: violão, guitarra, contrabaixo e teclado.

<sup>4</sup> É uma Festa Popular que antecede o carnaval. No Ribeirão da Ilha, mais especificamente na Freguesia do Ribeirão da Ilha, esta festa ocorre há mais de 50 anos. Como uma diversão carnavalesca ocorre ao som da Banda do Zé Pereira, formada por músicos da Banda da Lapa, que tradicionalmente saem em cortejo pelas ruas do Ribeirão da Ilha executando Marchas de Carnaval.



pesquisada. Através da observação é que se dará este contato com o meio social, pois é “observando que nos situamos, orientamos nossos deslocamentos, reconhecemos as pessoas, emitimos juízo sobre elas” (LAVILLE, 1999, p. 176).

Este olhar externo sobre algo que participamos é essencial para existir não só o distanciamento, mas também uma práxis pedagógica que realmente inclua o pesquisador. Assim, este interesse foi cada vez mais motivado na participação, no ingresso e na aproximação do pesquisador como fazendo parte do grupo. Como músico, em diversos momentos existiu o interesse em participar das atividades, porém procurei converter este interesse “no olhar” a partir dos registros visuais das expressões corporais, o que relatarei posteriormente.

A presente pesquisa focalizou os sujeitos que transitam nestes espaços, ou seja, neste Mundo do Samba, sendo estes sujeitos participantes da Escola de Samba Embaixada Copa Lord. A escolha por pessoas mais antigas, no que se refere à vivência, foi justamente por terem uma prática neste Mundo, com experiências e fatos significantes para eles e que possibilitam a insurgência de outras indagações e incursões de pesquisa.

Esta percepção a cerca do que se passou em comunidades como a do Monte Serrat, que inicialmente tiveram a ocupação de escravos e libertos descendentes de africanos, pode ocorrer a partir das memórias, pois a história também deve se fazer por uma história do tempo presente nascendo esta “ambição de uma história atenta ao presente, cuja originalidade será ser escrita sobre o olhar dos atores [...]” (RIOUX, 1999, p. 43), valorizando através destas histórias uma conjuntura sob a perspectiva de quem efetivamente participa como sujeito. Acrescento a esta escolha temática, a importância da Escola de Samba Embaixada Copa Lord, como Instituição antiga, fundada pelos moradores da Comunidade do Monte Serrat e como uma forma organizativa oriunda de uma comunidade que apresenta uma população de maioria afrodescendente.

Com o objeto de investigação direcionado aos integrantes da Velha Guarda da Escola de Samba Embaixada Copa Lord, a partir das vozes e da performance desses integrantes, o foco esteve, portanto, sobre o cotidiano deste grupo e as histórias de vida destas pessoas que figuram como personagens centrais deste trabalho.

A diferenciação no questionamento da oralidade, por si só expressão da voz, para uma análise da performance, está justamente no acréscimo das expressões que estão presentes nesta prática vocal. O sujeito é realmente expressão máxima que externaliza através de uma

atitude performática que identifica esta oralidade com a presença do caráter individual e peculiar do sujeito. Zumthor (2007, p. 50), diz que “a performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido”, ressaltando a performance como um discurso imediato, discurso este que adentra na oralidade a partir de pessoas que estão no anonimato. O ouvinte assim será influenciado a partir desta performance. Zumthor acrescenta,

As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. (ZUMTHOR, 2007, p. 30).

Por esta definição, a relação criada entre o texto, o intérprete e o ouvinte dialoga qualitativamente com a performance. O ouvinte assim fará o papel não somente de receptor, mas também de participante na autoria, na medida em que a interpretação do texto será de extrema importância para a construção textual. A performance será concebida a partir do diálogo entre os diversos participantes da ação, num diálogo de livre passagem e livre troca entre os sujeitos.

A comunicação oral terá não somente um papel individualista de quem conta algo, mas será um contanto entre os sujeitos, entre comunicador e receptor<sup>5</sup>, na sua máxima expressão de diálogo, “o texto poético oral leva necessariamente o ouvinte a se identificar com o mensageiro das palavras sentidas em comum, até com as próprias palavras” (ZUMTHOR, 1997, p. 247).

Até então, Florianópolis e principalmente Santa Catarina carecem deste reconhecimento e visibilidade das culturas afro-brasileiras que estão no contexto cultural e social desta região. Na presente pesquisa esta visibilidade esta direcionada a performance na perspectiva da oralidade, a partir do contexto da Velha Guarda da Escola de Samba Embaixada Copa Lord. A priori o eixo que problematizou e que guiou a pesquisa foi de identificar através do cotidiano e das histórias de vida da

---

<sup>5</sup> No referente estudo, contextualiza-se para o contato entre narrador e o pesquisador, já que este contato direto já tem uma mediação de outros instrumentos tecnológicos.

Velha Guarda da Escola de Samba Embaixada Copa Lord, as nuances que permitem entender a ligação dos seus membros com o samba e as mudanças presentes nas Escolas de Samba.

Se for verdade que na Escola de Samba o samba se aprende, que a prática nada mais é do que uma troca que envolve o ensino e a aprendizagem, estes Guardiões do Samba trazem depoimentos e vivências que ajudam a compreender as relações socioeducativas e de como se forma esta práxis pedagógica na Escola de Samba Embaixada Copa Lord. Não se trata de trazer os processos educativos à tona, mas de perceber através das lembranças como se forma o Mundo do Samba nesta localidade, este Mundo que será palco para o aprendizado dos novos sambistas. Blass (2007) nos ajuda a pensar esta questão da importância de estudos sobre a Velha Guarda, pois, segundo a autora, este tipo de abordagem traz à tona um número significativo de pessoas anônimas que se dedicaram para manter e dar continuidade as atividades nas Escolas de Samba, com experiências que nos oferecem novas possibilidades de análises desta organização.

O objetivo da pesquisa se delineou em identificar através das histórias de vida da “Velha Guarda” da Escola de Samba Embaixada Copa Lord como se dá o processo de aprendizagem do gênero musical samba na Copa Lord. Além disso, perceber como ocorre as relações emocionais destes integrantes com a instituição Escola de Samba Embaixada Copa Lord, incluindo a participação familiar nesse contexto. Por fim, como a profissionalização da Escola de Samba é percebida por estes sujeitos.

Nestes três capítulos, procurei realizar não um relato cronológico ou de fatos da vida destas pessoas, mas trazer a significação que a Copa Lord tem na vida deles. Não pretendo dicotomizar Velha Guarda com outras faixas etárias ou posicionamentos, a intenção é perceber como se dá na percepção destes a relação com estes “novos tempos” onde Novos Bambas se formam em diálogo e influenciados por estes Velhos Bambas.

## 1.1 METODOLOGIA

Focalizando a pesquisa de campo, “assim denominada porque a coleta de dados é efetuada ‘em campo’, onde ocorrem espontaneamente os fenômenos, uma vez que não há interferência do pesquisador sobre eles” (ANDRADE, 2001, p. 127), a pesquisa em campo utilizada foi da abordagem qualitativa, na qual “existe o interesse em apanhar também o lado subjetivo dos fenômenos, buscando depoimentos que transformam em dados relevantes, também oriundos de pessoas simples” (DEMO, 2000, p.152). Logo, o que se pretendeu foi utilizar a história oral dentro das metodologias que são consideradas qualitativas<sup>6</sup> por Demo.

A definição por um tema referente à cultura popular nos remete a utilização de uma metodologia que procure identificar e dialogar com os sujeitos que sejam partícipes desta história. A história de vida, considerada por este caráter subjetivo, procura tratar da narrativa que engloba o conjunto de experiências de vida uma pessoa. Assim, o sujeito que conta a história tem a liberdade para dissertar sobre sua experiência pessoal. As perguntas nas entrevistas de história oral de vida devem ser amplas, de forma indicativa dos acontecimentos numa sequência cronológica da trajetória do entrevistado. Sendo que ao lembrar-se do passado o entrevistado não estará descansando, lembrando-se de algo distante e nostálgico, ele está se apropriando conscientemente do próprio passado. O pesquisador no momento da transcrição, deverá anular sua mediação e dar evidência ao entrevistado,

[...] uma pergunta traz em bojo a gênese da interpretação final; é uma verdade que não se pode negar. E, no entanto a liberdade do depoimento deve ser respeitada a qualquer preço. [...] Se a memória é não passividade, mas forma organizadora é importante respeitar os caminhos que os recordados vão abrindo na sua evocação porque são o mapa afetivo da sua experiência e da experiência do grupo [...] (BOSI, 2004, p. 56).

Por isso, a metodologia utilizada focalizou o uso da história de

---

<sup>6</sup> Segundo DEMO (2000, p.152), “são consideradas metodologias qualitativas, por exemplo, pesquisa participante, pesquisa-ação, história oral, observação de caráter etnometodológico, hermenêutica, fenomenologia, levantamentos feitos com questionários abertos ou diretamente gravados, análises de grupo, que, como vemos, abrigam horizontes bastante heterogêneos”.

vida. Com esta inserção metodológica, ocorreram abordagens e diálogos com os sujeitos por meio de entrevistas não diretivas, na qual o discurso livre se tornou uma das premissas. Neste tipo de entrevista é importante que o entrevistador tenha um papel de instigar o discurso do entrevistado, mas sem aconselhar, discordar ou desrespeitar o posicionamento do entrevistado, pois o pesquisador pode sem perceber interferir nas respostas do grupo ou indivíduo que pesquisa.

A história da vida é um instrumento de pesquisa que privilegia a coleta de informações contidas na vida pessoal de um ou vários informantes. Pode ter a forma literária biográfica, tradicional como memórias, crônicas ou retratos de homens ilustres que, por si mesmos ou por encomenda própria ou de terceiros, relatam os feitos vividos pela pessoa. As formas novas valorizam a oralidade, as vidas ocultas, o testemunho vivo de épocas ou períodos históricos. (CHIZZOTTI, 1995, p. 95).

O uso desta metodologia possibilitou que o grupo pesquisado pudesse ser ouvido na sua máxima autenticidade, no qual se pode apresentar um registro destes relatos para futuras análises acerca do tema e do grupo social ao qual pertencem. Dentro desta prática da história oral, foram consideradas, através das entrevistas, as experiências de pessoas que vivenciaram e vivenciam o samba na Embaixada da Copa Lord e que fazem parte da Velha Guarda.

Por meio destas histórias de vida, pode ocorrer um conhecimento dos processos sociais, que segundo Goldenberg (1997, p. 43) “a utilização do método biográfico em ciências sociais é uma maneira de revelar como as pessoas universalizam, através de suas vidas e de suas ações, a época histórica em que vivem”. Quanto mais o pesquisador está contextualizado historicamente na época onde viveram os depoentes, mais se configura a imagem do campo da significação já pré-formada nos depoimentos. Este cruzamento de informações e lembranças de várias pessoas possibilitou um trabalho mais próximo do sujeito da pesquisa. Além disso, a consulta de publicações como jornais, revistas, músicas, livros, imagens, anedotas, enfim de tudo que terá feito o narrador vibrar na época que desejamos estudar foi fundamental para adentrar num campo vasto como o trazido pelo samba florianopolitano.

Foram utilizados, principalmente, registros através das imagens dos ensaios, apresentações e outros registros internos do grupo, também foram gravados os relatos como utilização documental, pois “ao se

gravar um depoimento de história de vida ou mesmo uma entrevista temática, o pesquisador está, de forma deliberada inscrevendo-se no processo de registro do passado e de produção de documentos sobre ele.” (DELGADO, 2006, p. 62).

A escolha por esta metodologia recaiu justamente com o uso de fontes orais, logicamente esta metodologia não se reduz a somente isso, mas de acordo com a temática e os objetivos propostos, a intenção foi de coletar informações em que a memória respondesse, mesmo que parcialmente, a temática escolhida e que o uso da história oral possibilita conceituar. “[...] registremos atentos às hesitações e silêncios do narrador. Os lapsos e incertezas das testemunhas são o selo da autenticidade. Narrativas seguras e unilineares correm sempre o perigo de deslizar para o estereótipo.” (BOSI, 2004, p. 64).

Ressalto que utilizei no primeiro momento uma abordagem mais etnográfica, para adentrar no campo da história de vida. Esta metodologia, em que o aspecto descritivo de grupos torna ela próxima a estudos de ambientes que necessitam de um contato mais investigativo e de inserção do pesquisador, traz como características a inserção do pesquisador num processo de compreensão do “outro”, ou seja, de sua cultura, sendo.

Estas características de lidar com o particular e o modo com que realiza a pesquisa baseada no trabalho de campo parecem ser o que mais atrai as pessoas para a Antropologia. Esta capacidade do etnógrafo fazer amigos e ser influenciado por eles definiria, assim, a “máxima” da Antropologia, que é, justamente, uma modalidade de diálogo que engendra uma aparente proximidade com a vida. (GONÇALVES, 2010, p. 7).

Esta percepção nos possibilita analisar etnografia como uma metodologia que pode contribuir no âmbito das técnicas de pesquisa em educação, e principalmente, conceitualmente, pois não deve ser da intenção do pesquisador utilizar uma metodologia no sentido instrumental simplesmente. Propriamente, a realização da etnografia engloba um conjunto de técnicas e conceitos que necessitam de uma apropriação e dedicação em campo por parte do pesquisador, pois a etnografia

[...] apresenta muitos fatos de diferentes maneiras. Os fatos pelos fatos, os fatos

justificando uma interpretação, a interpretação baseada em uma teoria, a teoria baseada em um fato etc. As etnografias, muitas vezes, são lidas buscando-se algo “por trás dos fatos”, a justificativa de uma interpretação, o sentido da argumentação. Outras vezes uma etnografia pode ser simplesmente lida, isto é, ao se colocar ausente a obsessão da classificação a posteriori, a busca das concepções que nortearam a interpretação dos fatos, a atribuição ao autor de uma super-racionalidade, de um controle absoluto dos fatos e de suas interpretações. (GONÇALVES, 2010, p. 52).

A etnografia adentra num campo que pode ser utilizado pela pesquisa em educação. Nestes espaços estão presentes aspectos sociais e culturais que necessitam de uma metodologia interdisciplinar, que faça do pesquisador um sujeito e, principalmente, um observador que vai valorizar um aspecto mais global da cultura de um grupo, sendo que os aspectos da educação serão igualmente percebidos, pois “compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade sem reduzir sua particularidade” (GEERTZ, 1978, p. 24). Nesta cultura procuramos a suas similaridades com outras manifestações, mas buscamos o particular, num processo dialético de buscar no particular a normalidade que torna aquele grupo próximo de outras práticas. Podemos buscar em atividades arbitrárias e aparentemente singulares, aspectos que tornem esta causalidade aparente, através de uma interpretação que demonstre o que os torna evidentes e importantes para o objeto da pesquisa.

Esta instrumentalização dos conceitos em contato com o campo nos dirige a etnografia com um olhar sensível a teoria estudada. O olhar em parceria com o ouvir permeiam as bases de um trabalho etnográfico, pois o ouvir traz ao olhar a possibilidade de dar sentido ao objeto pesquisado. Através de entrevistas a possibilidade da interlocução, da fala do outro, da interação e de significados, que até então com olhar não seria possível, fica mais evidente. Com esta inserção etnográfica, num contato mais próximo da realidade dos sujeitos pesquisados, a atenção recaiu sobre este olhar/ouvir, ação que antecede o contato mais diretivo, presente nas entrevistas. Nas entrevistas foi importante que eu tivesse um papel de instigar o discurso do entrevistado, mas sem aconselhar, discordar ou desrespeitar o posicionamento do entrevistado, pois o pesquisador pode sem perceber interferir nas respostas do grupo ou indivíduo que pesquisa.

Reconhecendo que o método etnográfico foi um processo diagnosticado como necessário, percebi que ouvir e desenvolver, através da reflexão dialógica, a percepção junto com o sujeito sobre o que ele entende sobre o estar no Mundo é estar com ele no Mundo. Somente o papel de “olhar de fora”, neutro, não faria ter confiança, porém juntamente com a análise do cotidiano do grupo pude adentrar e recolher depoimentos importantes para poder conhecer suas histórias.

A história da vida é um instrumento de pesquisa que privilegia a coleta de informações contidas na vida pessoal de um ou vários informantes. Pode ter a forma literária biográfica, tradicional como memórias, crônicas ou retratos de homens ilustres que, por si mesmos ou por encomenda própria ou de terceiros, relatam os feitos vividos pela pessoa. As formas novas valorizam a oralidade, as vidas ocultas, o testemunho vivo de épocas ou períodos históricos. (CHIZZOTTI, 1995, p. 95).

Por meio destas narrações sobre a história de vida, pode ocorrer um efetivo conhecimento destes processos sociais. Segundo Goldenberg (1997, p. 43) “a utilização do método biográfico em ciências sociais é uma maneira de revelar como as pessoas universalizam, através de suas vidas e de suas ações, a época histórica em que vivem”.

Cabe ao pesquisador participar dos processos sociais, da realidade social dos indivíduos e captar os códigos inerentes nestas dinâmicas, vendo “o mundo através dos olhos pesquisados” (GOLDENBERG, 1997, p. 27). A vivência do pesquisador com o objeto de pesquisa, que para uma ciência da educação serão objetos-sujeitos, será permeada por um constante ir e vir, um constante diálogo com a realidade de campo, por isso a reflexão sobre a coleta de dados será de extrema valia. Esta coleta de dados é definida por Chizzoti como sendo

Um processo acumulativo e linear cuja frequência, controlada e mensurada, autoriza o pesquisador, exterior à realidade estudada e dela distanciado, a estabelecer leis e prever fatos. Os dados são colhidos, interativamente, num processo de idas e voltas, nas diversas etapas da pesquisa e na interação com os sujeitos. (CHIZZOTTI, 1995, p. 89).



Nesta escrita ocorreu um relato no sentido de descrição do vivido pelo observador e os sujeitos observados nas suas relações, mas também possibilitou algo além da mera descrição, para uma relação entre teoria e prática, entre o vivido e os paradigmas conceituais, no qual “a escrita etnográfica de uma cultura é também cultura” (ROCHA, 2009, p. 111), adentrando numa descrição mais densa.

## Os Entrevistados

“O meu nome já caiu no esquecimento, o meu nome não interessa a mais ninguém”.  
(Paulo da Portela).

Com as entrevistas pude perceber a importância de estudos que utilizam da memória como fonte, pois indo ao encontro do entendimento de que a memória não está atrelada a imaginação no aspecto fantasioso, mas enquanto representatividade de coisas reais, pude relatar aspectos que forneceram perspectivas mais amplas ao contexto estudado.

Durante as entrevistas, as expressões são de concentração no sentido das perguntas, alguns dizem ter receio de não lembrar muitas coisas. Explicitei que a pesquisa é justamente no sentido de analisar o que se lembra e também o que é do esquecimento. Paul Ricoeur<sup>7</sup> demonstra como a capacidade da rememorar algo não é somente uma significação no sentido da fantasia, a este entendimento acrescenta-se a capacidade de poder se remeter ao passado por meio de informações que estão presentes na mente humana. Sua análise da *ars memoriae* (arte memorial) demonstra como a memória retrata os dados do passado. A dialética que se forma entre a representatividade do passado e a sua ausência no presente, representada de uma forma filosófica e de alguma maneira psicológica, retrata no sujeito que faz uso da memória, através da lembrança, a busca de algo por intermédio da memória. Ricoeur traz à tona a importância da memória e de como trazer estes dados na sua formação e contato com o esquecimento. A lembrança traz uma exigência para que com esforço se faça conhecimento do que ocorreu no passado e está “guardado” na memória.

Suas análises partem do pensamento que a memória é

---

<sup>7</sup> Paul Ricoeur é um dos principais teóricos na atualidade que traz a discussão a cerca da narrativa enquanto prática relacionada a memória, tratando também do silenciamento do passado, com fatos importantes e cruciais em determinadas épocas ou para determinados povos.

fundamental para entender algo que já passou e que tenha importância para o sujeito, “[...] não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu se passou antes que declarássemos nos lembrar dela” (RICOEUR, 2007, p. 40).

O pesquisador que faz uso da historiografia, realiza uma escrita pautada no passado e sobre o passado, conduzindo uma relação com a memória. Da mesma maneira que a condução do esquecimento ao escrever o passado e sobre o passado, enfrenta um longo combate, contra e com a memória, ao mesmo tempo em que produz o esquecimento. Se anteriormente o processo de se fazer história estava ligado somente às lembranças e às memórias, percebe-se que este processo vai sofrer uma modificação na qual a história vai ser um processo de relembrar, mas de esquecer também.

As pessoas escolhidas para serem entrevistadas foram duas mulheres e dois homens, ambos indicados pelo grupo. A ala masculina da Velha Guarda escolheu dois homens e igualmente a ala feminina escolheu duas mulheres. As escolhas sobre os entrevistados foram gradativas e influenciadas por este contato e esta confiabilidade sobre o que estava pesquisando. A escolha de quatro pessoas ocorreu devido ao tempo hábil para realizar a pesquisa e também porque observando o coletivo pude confrontar os discursos sem que para isso tivesse que entrevistar todos os integrantes.

O local das entrevistas foram todos nas respectivas residências dos entrevistados, pois o relato, justamente foi influenciado por objetos representando a experiência vivida pelo entrevistado. Numa aproximação afetiva do que vivenciaram e do que estão lembrando. Assim, os temas tratados focalizaram principalmente a relação deles com a Copa Lord, especificamente envolvendo a família, a profissionalização e a relação da Velha Guarda com a Copa Lord.

Entrevistei quatro integrantes da Velha Guarda da Copa Lord, sendo duas mulheres e dois homens: Isolete Maria Bittencourt, a Dona Tinha; Ari de Freitas Cunha, o Seu Ari; Jucélia Silva Carlos, a Dona Celinha; e Mario César dos Santos, o Seu César.

Figura 1 - Seu Ari durante o ensaio



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

O Seu Ari, Ari de Freitas Cunha, foi o primeiro entrevistado. Morador na região Continental de Florianópolis, próximo a Escola de Samba Unidos da Coloninha. Ele nunca morou na Comunidade do Monte Serrat, mas sempre teve contato com as Escolas de Samba de Florianópolis do Maciço do Morro da Cruz, no caso a Copa Lord e a Protegidos da Princesa. Os primeiros contatos na Copa Lord ocorreram por meio da família, lembra Seu Ari. Participante da Copa Lord há 52 anos dos 66 de vida, tem no histórico a participação nas vários naipes de bateria, chegando a ser chefe de bateria por 20 anos. Trouxe uma visão a cerca da musicalidade e deste paralelo entre o passado e o presente no que se relaciona a Bateria de uma Escola de Samba.

Figura 2 - Seu Ari no Encontro das Velhas Guardas



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

As primeiras perguntas feitas, incentivaram Seu Ari a começar relatando os primeiros fatos. É um senhor com uma fala firme e demonstra na sua fala toda sua vontade de ajudar e de ensinar, pois foi diretor de bateria por 20 anos, conforme afirma. Sua entrevista direcionou para uma fala voltada mais para bastidores no âmbito percussivo.

Figura 3 - Seu César durante o ensaio



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

O outro entrevistado foi o Seu César. Com os seus 65 anos de idade e 52 anos de Agremiação, Mario César dos Santos é natural de Florianópolis. Tem uma relação estreita com a Copa Lord por seu pai, o Seu Bigode, fazer parte da Copa Lord. O envolvimento com a Copa Lord se deu mais no âmbito administrativo do que musical. Na sua residência estava presente o Seu Geraldo, um senhor que já não faz mais parte da Velha Guarda Musical, porém faz parte da Velha Guarda pelo tempo de participação na Copa Lord.

Figura 4 - Seu César no camarim antes da gravação do DVD



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

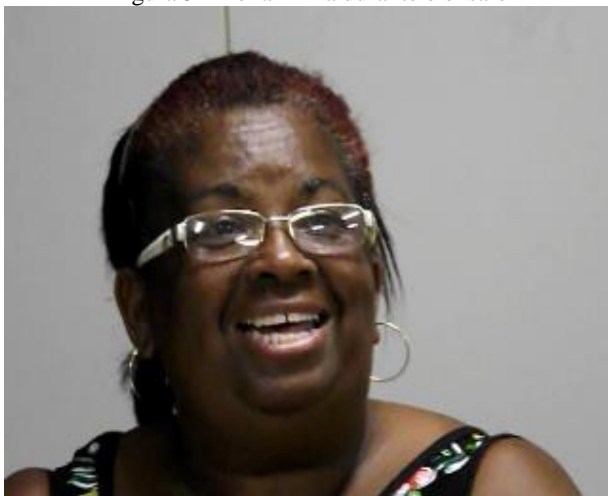
A entrevista com ele se direcionou mais no aspecto logístico da Copa Lord. Fatos como a construção da sede da Copa Lord, a criação da Velha Guarda Musical da Copa Lord, sua relação com o Presidente Armandino, entre outros fatos que demonstram a sua ligação com a administração da Copa Lord. Sua fala já é mais pausada do que a do outro entrevistado, pontualizando e administrando alguns assuntos para que não sejam interpretados de outra maneira e gerem conflitos.

Enquanto as duas entrevistas anteriores foram feitas em Bairros localizados na região Continental de Florianópolis<sup>8</sup>, as próximas entrevistas foram realizadas na região do Maciço do Morro da Cruz.

---

<sup>8</sup> A região Continental compreende os bairros que contornam a Ilha na parte do Continente de Florianópolis.

Figura 5 - Dona Tinha durante o ensaio



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

Isolete Maria Bittencurt, a Dona Tinha, têm 51 anos de Copa Lord dos 64 anos vividos. Nasceu e foi criada no Morro da Caixa, porém já adulta se casou e mudou-se para o Morro do Mocotó. Teve suas primeiras lembranças relacionadas a participação da família e com o incentivo a participar das atividades da Copa Lord. Mesmo morando no Morro do Mocotó, ela se diz apaixonada pela Copa Lord. As expressões são de apreensão no sentido das perguntas, pois como ela mesmo confessa “talvez não vá lembrar das coisas por completo”. Tentei deixar claro que a pesquisa é justamente no sentido de analisar o que se lembra, o que eles têm como mais importante com relação à Copa Lord, não tendo como objetivo valorar a capacidade de lembrança destas pessoas.

Ela conta que gostava dos bailes na sede da Copa Lord, relatando que eram momentos em que as pessoas da comunidade se divertiam. Ela como pastora, “nos tempos que frequentar uma Escola era mais por amor”, conta como era importante a dedicação e a vontade no momento de cantar, pois o alcance das notas agudas, estaria condicionado, além da capacidade vocal, ao aquecimento vocal. Para, tomavam uma pequena dose de uma bebida destilada, pois, segunda ela, não tinham muito tempo para realizar um aquecimento longo e a bebida servia como um catalisador, acelerando o período de aquecimento vocal.

Figura 6 - Dona Tinha no camarim antes da gravação do DVD



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

Figura 7 - Dona Celinha durante o ensaio



Fonte: Acervo do Autor, 2014.



Jucélia Silva Carlos, ou mais conhecida como Dona Celinha, é natural de Florianópolis. Com os seus 75 anos, morou próximo do Morro da Caixa, sempre tendo participação na Comunidade do Morro da Caixa através da Copa Lord. Durante os ensaios demonstrava calma, e esta mesma atitude serena foi percebida durante a entrevista. Ela justifica que sua memória “não esta tão boa devido à idade, mas que vai tentar se esforçar”, apesar disso gostou da possibilidade de contar sobre a sua relação com a Copa Lord.

Sendo uma das mais experientes da Velha Guarda, Dona Celinha esbanja vitalidade e dedicação pela Copa Lord, lembra que a sua participação nos desfiles era ainda mais constante, depois o cansaço físico “tomou conta” e precisou limitar suas atividades na Velha Guarda. A saudade das festividades e da participação dos eventos na Sede também fica evidente na sua fala.

Figura 8 - Dona Celinha na gravação de um programa  
Televisonado



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

A memória, relacionada às lembranças, não deve ser considerada somente como o processo de arquivar dados mnemônicos, mas principalmente como um processo de (res) significação das coisas e de

si mesmo. Deve-se considerar a representação das coisas que já aconteceram, através desta reconfiguração apresentada pela memória, pois a busca por estas memórias possibilitam a (re) interpretação do passado. Esta representação de fatos apresentado anteriormente revela uma reconfiguração dos dados guardados na memória, que serão despertados pela rememoração.

Sendo assim, a memória não pode ser entendida somente como a busca de uma imagem que nos remete ao caráter fantasioso, dever ser entendida como a busca de algum dado guardado e que através da sua representação é trazida a tona, ou seja, a imagem é possível desde que seja atrelada ao real.

O processo de aprendizado esta intrínseco ao ato de memorizar, assim como o ato de relembrar algo possibilita o processo de reaprender algo novamente, exigindo do sujeito uma atividade penosa no sentido de que sua lembrança não caia novamente em esquecimento. A temática da memória é abordada por inúmeras áreas de conhecimento como a sociologia, a psicologia, a história, o direito, etc., o que demonstra sua importância e validade na pesquisa de âmbito acadêmico.

Deve-se compreender a memória não como um “depósito de lembranças”, onde em cada gaveta, em cada compartimento estão guardadas situações vividas e que por si só são compreendidas, mas sim como uma atividade, como uma relação histórica e identitária de socialização da experiência do sujeito que (re) significa as coisas, (re) apresenta a realidade para si e para os outros. Trazendo na busca destes dados mnemônicos um processo de reflexão e de se repensar algo vivido.

A lembrança, através do processo rememorativo, pode contribuir para a defesa do que já foi esquecido, pois assegura os dados na memória, a ponto da lembrança assegurar que fatos ruins que tiveram expressão considerável coletivamente não ocorram novamente, por exemplo, a escravidão dos africanos no Brasil. Lembrar torna-se uma experiência de (res) significação, (re) conhecimento, (re) criação dos fatos e dos sujeitos envolvidos.

Para Ricoeur, através de diversos processos que materializam a narrativa, existe a constituição de um passado. Partindo da concepção da ideia de que a referência não está somente no texto, Ricoeur argumenta que a narrativa existe não apenas nos lugares sociais e institucionalizados do pesquisador que registra e escreve, mas também no gesto de quem vai ler. Desta maneira o processo dialogante realizado inclusive por este leitor é um momento ressaltado por Ricoeur nos estudos sobre a constituição da narrativa do passado.

A ideia é de que a linguagem é fundamental para estas reflexões, na medida em que as pessoas se formam sujeitos da linguagem, sendo uma prática dinâmica, mutável e significada de modo diferente pelas subjetividades. Não sendo somente o que é real como o processo constitutivo da linguagem, mas a realidade vai ser definida pela vontade de se demonstrar a verdade. Esta demonstração da verdade, que tem como apoio um caráter institucional, tende a tencionar e excluir outros discursos. Ricoeur vai aproximar aos estudos sobre a memória o importante papel do esquecimento nas narrativas, atribuindo assim à fala do outro, da fala ausente.

Através da narrativa, a organização do passado em conjunto com alguns procedimentos como a memória, o testemunho, a documentação e arquivos é possível realizar prática histórica. Ricoeur percebe a afirmação da narrativa a partir de alguns processos, além dos procedimentos citados anteriormente, noção de compreensão e a explicação são momentos importantes para a constituição da pesquisa. A narrativa para se fazer propriamente como tal, precisa da explicação sobre o que é legível. Não é possível relatar alguma coisa se não podemos explicar as causas. Por assim dizer, o ato de explicar e compreender estão juntos, a compreensão não irá aceitar simplesmente, mas irá contribuir no entendimento de como uma narrativa se tornou um testemunho e, através da escrita, um documento.

Neste papel da compreensão, deve-se conceber este papel de ser no mundo, compreender a partir de outro deslocamento, reconfigurando este compreender, participando numa análise a partir de referenciais mais particulares, muitas vezes esquecidos por este caráter universalizador. A explicação das relações e dos fatos estaria atrelada ao modo de pensar como o ser humano habita, vive e percebe no mundo.

Paul Ricoeur explicita que este ato de compreender a pré-concepção das coisas, da narrativa, do ser que aí existem é fundamental. Quando se pesquisa o sujeito e suas relações, tem que se aproximar deste contexto que o forma e que a mesma forma dialeticamente. A narrativa, trazida por Ricoeur, é entendida numa concepção de início, começo, não no sentido de origem, mas num sentido de rememorar, da memória trazer o que foi vivido. Com isso Ricoeur questiona, através desta preconcepção do contexto, a veracidade das coisas acaba e, principalmente, da história.

O pesquisador que se utiliza da história deve estar inserido no contexto para descobrir, significar ou trazer a representação do contexto que está em constante modificação. Quem houve a voz na narrativa traz o tempo vivido, percebendo o passado como uma presença ausente,

sendo através da memória que esta presença se notará, mesmo não tendo vivido. Ele seguirá os registros e as linguagens percebidas no campo real e no campo da imaginação.

A representação para Ricoeur é movida pelo questionamento relacionado ao “por quê?”, a pergunta faz com que o narrador seja encaminhado a variadas respostas sobre estes questionamentos, na medida em que esta influenciada pelo fator da verdade.

A narrativa e o esquecimento estão principalmente sobre a influência do caráter verdade, verdade esta que exclui, silencia e omite outras verdades. Para Ricoeur a interpretação da narrativa não deve ser intermediada pelo pesquisador, mas levada pela voz na narrativa que vai interagir e aproximar entre o tempo vivido pelo sujeito e o tempo do mundo, sendo que tal interpretação vai sendo constituída por memórias individuais e coletivas também. É a narração que irá enunciar e permitir que esta voz seja ouvida num processo de enunciação formadora de uma história. Para o autor, a narração é uma atividade temporal, que vai explicar na sua pluralidade os espaços de onde se narra e para quem se narra.

Porém, a simples representação de uma narrativa não deve ser utilizada numa pesquisa, a interpretação do que é narrado é justamente o diálogo a partir da decodificação sobre o estar no Mundo. Não sendo uma narrativa histórica que se legitima por ser totalizante ou de um caráter subjetivo, a narrativa é uma possibilidade de compreender e explicar. A narrativa vai compreender e explicar, mas também irá participar na relação de uma (re) organização de um passado, enfatizando a busca por discursos que permitam adentrar em dados que até então estavam esquecidos. A narrativa vai ser um ponto de convergência onde os procedimentos que a precedem, o configuram e (re)configuram.

A discussão entre o que é verídico e o que é inventando se aproxima quando se discute o que a representação por meio da escrita deve dar conta e como deve dar conta deste passado. De um lado o que é verdade e do outro a imaginação, a realidade e o fantasioso vão criar um espaço dialógico e uma dicotomia que o pesquisador terá que interpretar e considerar como um aspecto fundamental para se adentrar no campo da narrativa.

A narrativa incentiva a utilização do aspecto da ficção, a partir da imaginação as lembranças terão pela voz do narrador uma temporalidade e uma contextualização fundamental para a história. O leitor tem como expectativa a veracidade na escrita do historiador sobre a memória, a imaginação e a relação com este passado verídico. A

representação trará então esta historicização a partir da imaginação e ficção que opera de certa maneira o passado.



## 2 VELHA GUARDA DA COPA LORD: UM HISTÓRICO DE SUA CRIAÇÃO E FORMALIZAÇÃO

“E o tempo foi passando, a velhice vem chegando, já me olham com desdém, aí quanta saudade de um passado que se vai lá no além”.

(Paulo da Portela).

As Escolas de Samba, mais particularmente as que surgiram em Florianópolis nos anos 40 e 50, tiveram o surgimento ligado a Rua Major Costa, próxima a Comunidade do Monte Serrat. A Rua Major Costa torna-se um território de encontro próximo dos redutos do samba em Florianópolis. Neste contexto, que estão presentes variadas formas musicais relacionadas ao samba, é que foram criadas as Escolas de Samba Protegidos da Princesa e Embaixada Copa Lord.

Temos como a mais antiga a Protegidos<sup>9</sup>, esta Escola aparece constantemente nos comentários em referência à rivalidade que existia e que segundo Seu Ari,

Em épocas atrás a rivalidade era física, nego se encontrava durante o desfile aí já vinha o conflito e era pesado mesmo, o bicho pegava, mas hoje em dia já são amigas, já não tem mais esta rivalidade (física).

A Rua Major Costa foi palco destas primeiras organizações de samba, sendo que o papel das duas escolas mais antigas em atividade, as Escolas de Samba Protegidos da Princesa e Embaixada Copa Lord, foi de firmar nessa relação uma rivalidade que incentivou uma relação entre as Escolas desenvolvendo não somente elas, mas também o carnaval e os desfiles das Escolas de Samba em Florianópolis, tanto economicamente e, principalmente, politicamente.

Dona Tinha moradora do Morro do Mocotó, onde fica localizado

---

<sup>9</sup> A Escola Protegidos da Princesa vinha sendo considerada como a primeira fundada em Florianópolis, porém pesquisas recentes demonstram que existiu uma anterior, a Narciso e Dião e sua Escola de Samba. Ver SILVA (2005) BEZERRA (2010) também cita que a primeira Escola de Samba de Florianópolis foi a Escola (bloco) Narciso e Dião, oriunda do Morro da Caixa. (p. 43), segundo ele a Protegidos da Princesa foi fundada em outubro de 1948.

a Protegidos da Princesa, analisa que teve dificuldades quando foi morar na Comunidade do Mocotó, justamente por torcer pela Copa Lord. Lembra Dona Tinha,

Meu marido é Protegidos e eu Copa Lord, quando casei vim morar aqui (Morro do Mocotó), aí eles (torcida da Protegidos) não gostavam que eu ficasse comemorando [...] As pessoas de ambas as Escolas vinham armados, navalhas, facas, soco inglês, este tipo de coisas e constantemente davam conflitos.

Um destes conflitos é relatado por Seu Ari,

Num desses desfiles mais ou menos na região da Rua Tenente Silveira num cruzamento se encontrou a Protegidos e a Copa Lord, e o pessoal não deixava nenhum dos dois passar, aí o coro comeu, foi uma briga feia, após isso foi diminuindo até não acontecer mais, isso já foi a mais de 40 anos, agora tá tudo diferente.

Figura 9 - Frequentadores da Rua Major Costa – Década de 50<sup>10</sup>



Fonte: Bem, 2014a.

<sup>10</sup> BEM, Artur de. Cantinho do Nermal [internet]. Florianópolis: Artur de Bem. 2014a abr. [citado em 2014 abr. 03. Disponível em: <<http://arturdebem.blogspot.com.br/2014/04/hsf-porem-ha-um-caso-diferente.html>>. Acesso em: 17 abr. 2014.



Atualmente a relação com a Protegidos é colocada como amistosa, nos encontros e apresentações, que estavam presentes ambas as Velhas Guardas, foi possível perceber a relação de respeito. Esta rivalidade se dá, segundo Bezerra (2010), por dissidências dos integrantes da Protegidos da Princesa que geraram, segundo o autor, a Embaixada Copa Lord. A partir deste momento a Protegidos, que até então não tinha desfilado nos anos anteriores, retorna em 1956 e acirra a rivalidade entre as duas Escolas, “numa rivalidade entre ambos que reside tanto na qualidade de suas apresentações quanto na proximidade geográfica de onde se originam” (BEZERRA, 2010, p. 45).

Essa relação é lembrada pelos integrantes como importante para um primeiro contato com a Escola de Samba. No caso do Seu Ari o primeiro contato com Escola de Samba, na década de 60, foi desfilando na Protegidos da Princesa por causa do seu irmão,

Participava da bateria naquela época, tocava prato, hoje em dia não tem mais prato. Ai meu irmão, que era da bateria, me convidou para desfilarmos e eu fui. Nesse mesmo ano o Armandino Gonzaga<sup>11</sup> também saiu na Protegidos e no ano seguinte já pelo Copa Lord, o Armandino me convidou para sair e ai eu fui.

Tanto Seu Ari, como Dona Tinha, possuíam pessoas na família que eram integrantes da Protegidos, mas em nenhum momento das entrevistas os adjetivos utilizados são depreciativos, pelo contrário, os semblantes são de alegria pela lembrança em ambos os casos. Segundo eles, a causa do conflito era o “amor” que sentem pela Escola de Samba. Aliás, na questão da rivalidade, a lembrança destes conflitos é relacionada de como antes era mais uma relação de amor, relação de identificação com a Escola para a qual eles torciam. Esta rivalidade é trazida de uma forma sadia na fala deles, no sentido de que a fidelidade pela sua Escola de Samba é fidelidade dos mais antigos, algo que o profissionalismo tende a modificar, mas que as Velhas Guardas conservam, conforme cita Seu Ari,

Uma vez num encontro com a Velha Guarda da Portela o Monarco disse para nós “ó, Velha

---

<sup>11</sup> Armandinho Gonzaga foi presidente da Copa Lord e é considerado como o Presidente mais marcante e citado constantemente pelos integrantes da Velha Guarda da Copa Lord.

Guarda de Escola de Samba é velha guarda, pois nunca modifica, permanece na Escola, o mestre de bateria, o carnavalesco, a figurinista vão para uma, vão para outra, enquanto a Velha Guarda permanece é tudo na base do dinheiro”, quem paga mais vai (a pessoa), mas a Velha Guarda fica.

A profissionalização e a contratação de pessoas externas as Escolas de Samba traz um distanciamento, para Seu Ari, do que realmente é “amor” pelas Escolas de Samba. A itinerância presente entre os profissionais que trabalham nas Escolas de Samba é posta por Seu Ari como uma das dificuldades para se relacionar por mais tempo e criar vínculos, como ocorre com a Velha Guarda. Assim, a Velha Guarda se diferencia de outros grupos, por ser composta por pessoas que tem uma longa história com a Escola de Samba.

Atualmente existe um respeito entre as escolas e uma rivalidade “sadia”. Percebi o respeito e a fraternidade entre as Velhas Guardas, mas o amor que eles relatam ter é pela sua Escola e não muda. A Bandeira é o símbolo deste amor, é a materialização do que a Escola representa para estes. Lembro ainda no Encontro das Velhas Guardas, o momento em que todas as Velhas Guardas se apresentam e com a sua bandeira (da Escola), representam, como num momento solene, a formalidade de estar com a materialização da sua Escola.

Segundo Seu Ari,

Uma integrante durante o desfile da Escola vai lá e sai beijando a bandeira e no outro ano “cadê o fulano”, já sai numa outra Escola, aí não é Copa Lord, não adianta sair beijando, tem que representar sem que seja pelo dinheiro.

No caso da bandeira, simbolicamente existe um sentimento de “amor” pela Escola de Samba. Seu Ari materializa no seu cuidado a bandeira e declara emocionado “quando eu morrer pode me enrolar nela, assim, estarei junto a Copa Lord”; Dona Tinha complementa “a nossa Escola é a nossa Comunidade”.

O surgimento das Escolas de Samba em Florianópolis está atrelado ao caráter agregador que existia entre as comunidades de descendentes de escravos ou de recém-libertos. Esta ligação entre o que a comunidade expressa como manifestação cultural e espaços que estão presentes a música, a dança, a culinária e religiosidade, é que irá identificar os morros, através do Maciço do Morro da Cruz, como um

espaço onde prevalecerá a cultura afro-brasileira. Um espaço que possibilitou a criação de associações recreativas, clubes negros, Escolas de Samba, entre outras organizações. Na presente pesquisa se faz necessário contextualizar o ambiente político e econômico que se formou a Comunidade do Morro da Caixa e que atualmente em conjunto com a Nova Descoberta e o Pastinho se denomina Comunidade do Monte Serrat.

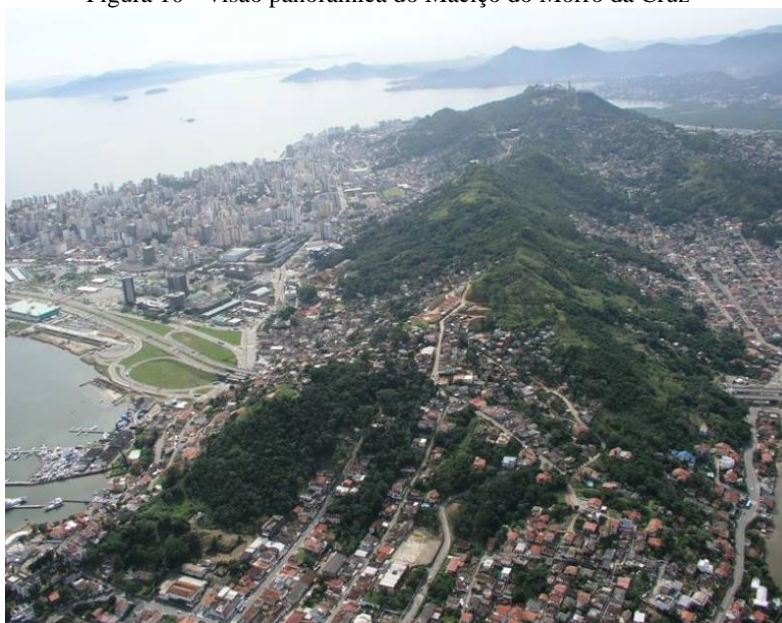
## 2.1 BREVE HISTÓRICO DA FORMAÇÃO POPULACIONAL DA COMUNIDADE DO MONTE SERRAT

O Maciço do Morro da Cruz, conhecido também como Maciço Central de Florianópolis, tem em sua formação uma cadeia de morros que percorre o centro urbano da Capital de Santa Catarina. Geograficamente localizado na costa leste do centro histórico do município de Florianópolis- SC apresenta uma população estimada em 22.566 habitantes, segundo os dados da Prefeitura de Florianópolis<sup>12</sup>, distribuída em 16 comunidades: Mariquinha, Rua Ângelo Laporta, Monte Serrat, Rua José Boiteux, Tico Tico, Rua Laudelina da Cruz, Morro do 25, Vila Santa Vitória, Morro do Horácio, Vila Santa Clara, Morro da Penitenciária, Serrinha, Morro da Queimada e Jagatá, Alto da Caeira, Morro do Céu e Mocotó.

---

<sup>12</sup> PREFEITURA DE FLORIANÓPOLIS. Secretaria Municipal de Habitação e Saneamento Ambiental. 2012. Disponível em: <<http://www.pmf.sc.gov.br/entidades/habitacao/index.php>>. Acesso em: 05 maio 2012.

Figura 10 - Visão panorâmica do Maciço do Morro da Cruz<sup>13</sup>

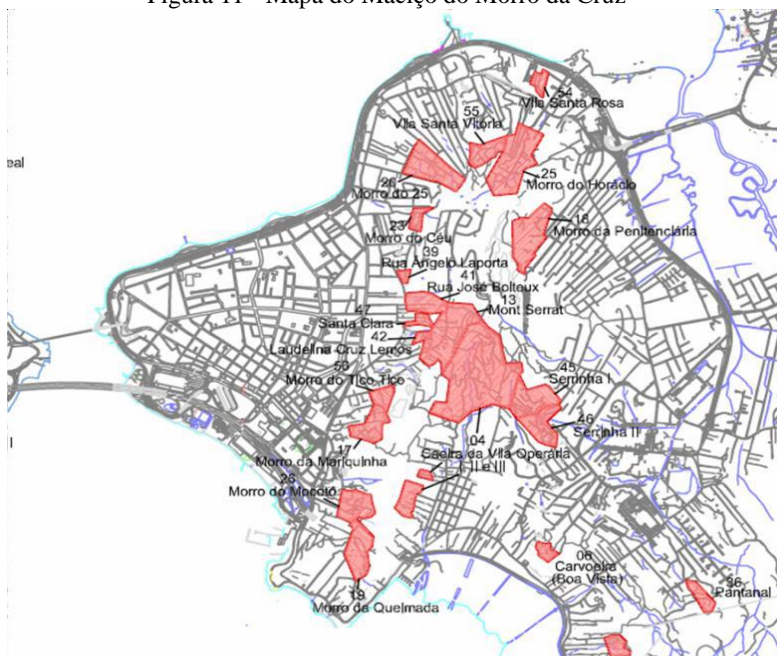


Fonte: TELEFÉRICO..., 20014. Foto: Mauro Vaz.

---

<sup>13</sup> TELEFÉRICO no Maciço do Morro da Cruz será tema de audiência pública nesta quinta-feira. **De Olho na Ilha**, Florianópolis, 21 maio 2014. Foto: Mauro Vaz. Disponível em: <<http://www.deolhonailha.com.br/florianopolis/noticias/teleferico-no-macico-do-morro-da-cruz-sera-tema-de-audiencia-publica-.html>>. 03 jun. 2014.

Figura 11 - Mapa do Maciço do Morro da Cruz<sup>14</sup>



Fonte: Prefeitura de Florianópolis, 2013.

Tendo sua ocupação a partir do início do século XIX, o Maciço do Morro da Cruz foi habitado inicialmente por escravos libertos, posteriormente pela população pobre que habitava casas e cortiços, que se encontravam na região urbana e comercial de Florianópolis<sup>15</sup>, constituindo, assim, a população destes morros. Atualmente a chegada

<sup>14</sup> PREFEITURA DE FLORIANÓPOLIS. Secretaria Municipal de Habitação e Saneamento Ambiental. 2013. Disponível em: <<http://www.pmf.sc.gov.br/entidades/habitacao/index.php>>. Acesso em: 05 maio 2013.

<sup>15</sup> A maior parte das demolições de casas, cortiços, becos, ruas e bairros ocorreram no início do século XX, nas primeiras décadas da república. Num processo imposto à população pobre. Existem poucas pesquisas e documentos conhecidos sobre o tema. As fontes e referências oficiais sobre as demolições parecem referir-se a locais desocupados. Utilizando um termo introduzido às pesquisas sobre descendentes de africanos de Ilka Leite (1996), para a população pobre também há uma “invisibilidade social”. Para a elite econômica e política da cidade, há uma negação da existência social do pobre e uma negação de sua presença histórica em Florianópolis (SANTOS A., 2009).

de novos moradores traz referência ao processo imigratório do interior do estado de Santa Catarina e Paraná, principalmente.

O povoamento da Comunidade do Monte Serrat ocorreu, segundo Santos A. (2009), em três fases. A primeira ocorreu durante o século XIX, sendo mais lenta e feita por escravos fugitivos e libertos, além de soldados. A segunda fase ocorreu a partir de 1920, motivado pelas práticas sanitaristas, higienistas e demolições nos bairros pobres da região central. A terceira ocorreu durante as décadas de 1950 e 1960, com a migração da população afrodescendente de Biguaçu e Antônio Carlos, municípios vizinhos de Florianópolis.

A história da formação populacional do Maciço do Morro da Cruz permeia a movimentação dos escravos, alguns livres, outros em fuga. Eles moravam próximos às fontes de água nas encostas do atual Maciço<sup>16</sup>, “essa é a origem das primeiras ocupações dos Morros em Desterro, área de abrigo e de fuga de escravos e de negros libertos que tentavam estabelecer famílias e comunidades para viverem.” (SANTOS A., 2009, p. 220). Estas comunidades organizadas por estes escravos ou pessoas libertas recriaram uma outra relação social entre estes e com a população externa de Florianópolis, “essas relações entre africanos e crioulos, escravos e libertos, com outros setores sociais das cidades negras produziam uma cultura política original, inclusive com formatação socioeconômica” (ARAÚJO, 2006, p.55).

Historicamente<sup>17</sup> entre as comunidades mais antigas no processo de habitação do Maciço, está a comunidade do Monte Serrat. Para esta pesquisa nos detalharemos na Comunidade do Monte Serrat.

A Comunidade do Monte Serrat, localizada na área central de Florianópolis, foi se constituindo como uma população em sua maioria de afrodescendentes<sup>18</sup>, como afirma Barbosa

---

<sup>16</sup> Com a libertação escrava em 1888, os escravos passaram a ser pobres livres. Todo esse povo continuava trabalhando na cidade, porém tendo que viver de maneira cada vez mais separada. Um dos lugares de refúgio a toda essa população era a Fonte Grande, nas suas margens alagadiças ocuparam os cortiços e construíram suas casas. Expulsos das áreas do centro da cidade pela política higienista do início século XX formaram áreas de resistência para viver nos Morros do Antão, da Caixa D'água, da Boa Vista.(SANTOS A., 2009, p. 211)

<sup>17</sup> Para aprofundamento sobre a história da Comunidade do Monte Serrat Ver Souza (1992) e Santos A. (2009).

<sup>18</sup> Na pesquisa o termo que irei utilizar será afrodescendente e afro-brasileiro para designar a descendência africana, no lugar de negro que estaria mais ligado inicialmente ao fenótipo, a cor da pele. “A palavra “negro”, entre os

É importante lembrar esses aspectos da escravidão e suas peculiaridades catarinenses (em específico de Florianópolis) para melhor compreender o processo de formação da comunidade do Monte Serrat, porque foram em sua grande maioria esses negros que compuseram o corpo físico da comunidade. (BARBOSA, 2010, p. 8 – 7).

As obras, que contemplam o estudo da história Catarinense, atribuem a prosperidade econômica ao trabalho exclusivamente dos europeus que vieram como imigrantes, desconsiderando a contribuição efetiva dos africanos e dos indígenas. Alguns estudos já apontam outras explicações para a ocupação do sul do Brasil, com argumentos que postulam a existência da escravidão na região sul, assim como a participação destes na economia local<sup>19</sup>.

A identidade do sul, segundo Leite (1996), parte do princípio da negação dos afrodescendentes e de sua presença no sul do país. Sendo a discriminação contra os negros disseminada explicitamente, como a argumentação sobre o processo de urbanização como sendo crucial para ir ao encontro do discurso eugenista e da democracia racial<sup>20</sup>.

A discriminação histórica através dos conceitos de raça e pureza

---

povos europeus, era originalmente utilizada para se referir à cor de pele escura de alguns povos, geralmente aqueles de maior contato como os africanos, como os mediterrâneos”. Para grande número de europeus, o encontro pessoal com negros africanos deu-se apenas depois das conquistas do século XVI. Os relatos desses primeiros encontros nos indicam que a cor negra dos africanos subsaarianos foi o que mais chamou a atenção dos conquistadores e aventureiros. E daí brota uma primeira fonte de sentimento negativo, ou preconceito, pois no simbolismo das cores, no Ocidente cristão, o negro significava a derrota, a morte, o pecado, enquanto o branco significava o sucesso, a pureza e a sabedoria” (GUIMARÃES, 2008, p. 12). Porém, respeitarei a nomenclatura escolhida por autores que venham a citar e que utilizem a denominação negro.

<sup>19</sup> Ver Leite (1996); Pedro (1988);

<sup>20</sup> Termo utilizado para descrever uma perspectiva das relações raciais no Brasil. Nele esta contida a ideia de que no Brasil o racismo e da discriminação racial vista em outros países, como nos Estados Unidos, não tenha ocorrido. Neste sentido a discriminação racial seria considerada irrelevante as dinâmicas sociais brasileiras. A democracia racial é uma meta que ainda está longe de ser atingida e um mito da sociedade brasileira que tenta criar uma imagem positiva que não coincide com a realidade.

racial<sup>21</sup>, além da democracia racial, reflete na falta de visibilidade quanto à participação e a ocupação dos afro-brasileiros em territórios expressivamente ligados as culturas afro-brasileiras. Por meio deste eugenismo e atitudes sanitaristas era comum se ver desocupações e destruições de casas, cortiços e moradias no início do século XX, no qual,

O movimento que instaurava várias ordens de caráter disciplinar: “Fim aos cortiços”! Aqueles lugares “insalubres, pestilentos, degradatórios” não podiam permanecer no centro da cidade. Os dois terços da população pobre que neles habitavam deveriam deslocar-se para outros locais, de tal modo que a pobreza urbana se mantivesse afastada e, se possível, oculta. (MARQUES, 1993, p. 25).

A Comunidade do Monte Serrat vai sendo formada num processo de sociabilidade e de parceria mútua, na qual, segundo Santos A. (2009), foi possível se adaptar e suprir algumas deficiências causadas pela marginalização do governo municipal e a elite florianopolitana com relação aos pobres, consequentemente aos afrodescendentes. Os discursos de conteúdo eugênico<sup>22</sup> se tornavam cada vez mais frequentes. Com na base na ideia de progresso, estes discursos tinham a intenção de formar uma raça homogênea, uma raça nacional homogênea.

---

<sup>21</sup>“Questão fundamental, a mistura de raças na versão poligenista apontava para um fenômeno recente”. Os mestiços exemplificavam [...] a diferença fundamental entre as raças e personificavam a “degeneração” que poderia advir do cruzamento de “espécies diversas” [...] As raças humanas, enquanto “espécies diversas”, deveriam ver na hibridação um fenômeno a ser evitado. (SCHWARCZ, 1993, p. 74) Assim, a pureza de raça da qual se criava a referência com os europeus ajudou a afirmar o território sulino, como de colonização europeia.

<sup>22</sup> “A eugenia vinha assim qualificar a higiene com impositora de normas para regular a vida social das populações urbanas, ampliando consideravelmente aquele campo de atuação. Isso porque a eugenia se utilizaria de todos os dispositivos já experimentados pela higiene, desde a ordenação do meio ambiente até os padrões de habitação das diferentes classes sociais, atingindo finalmente o que ainda restaria disciplinar: a espécie.” (MARQUES, 1993, p.27)



Utilizando-se da eugenia como técnica em poder, como instrumento científico por excelência, os eugenistas incorporavam “ao conceber a vida” controles reguladores que se constituíram como verdadeiros agenciadores do sexo, a definir a constituição das famílias; os modos de viver e trabalhar; as formas de educar os filhos; a sexualidade normal e as condutas desviantes; o imigrante que o país suportaria; enfim, os meios de existir, para atingir o progresso biológico e então desfrutar do progresso social (MARQUES, 1993, p. 20).

Com o fim da escravatura no final do século XIX, influenciadas pelos discursos higienistas e ações sanitárias, as práticas excludentes por parte da legislação ficaram mais constantes em Desterro. Logo as dificuldades eram evidentes, pois existia a necessidade de se enquadrar num sistema que exigia moradias condizentes com as normas que seguiam as reformas urbanas, científicas, racionais, higienistas e sanitaristas.

Dessa forma, do centro novo da cidade, vitrine da civilização brasileira, forma expulsos todos os habitantes de cortiços e malocas. [...] Perseguiu-se o seresteiro e instrumentos populares como o violão e o pandeiro, os “pés descalços” e os “sem camisas”, os macumbeiros, os curandeiros populares [...] (FENERICK, 2005, p. 31).

As casas que se encontravam fora deste padrão eram demolidas<sup>23</sup>,

---

<sup>23</sup> O Bairro da Pedreira bairro considerado “dos pobres” “onde viviam livres e escravos nos serviços com pedras, os canteiros ou covaqueiros, entre outros.” Cardoso e Ianni (1960, p. 72-74) “Na Pedreira, uma parte da Tronqueira e becos adjacentes, em miseráveis choupanas (algumas piores que as da Toca) reside uma tribo de lavadeiras de condições diversas, umas livres, outras escravas (mas com permissão para residir fora de casa) e outras escravas que só vêm lavar, este bairro quanto a habitantes do sexo masculino só conta soldados. Desta união bem se pode prever o que deva resultar. Nos cortiços da Tronqueira, espécies de colmeias, somente ocupadas por zangões, são os quartos cubículos nojentos habitados promiscuamente por 8, 10 pessoas às vezes, sem distinção de sexo nem idade, de modo que tem aí as crianças uma famosa escola prática de imoralidade e devassidão” (SANTOS A., 2009, p.

não existindo uma política de moradia por parte do governo municipal quanto aos pobres prejudicados e moradores até então da área central. (SANTOS A., 2009, p. 487).

Este processo de invisibilidade vai contribuir para mistificar a inexistência da escravidão e de africanos em Florianópolis<sup>24</sup>, por razões econômicas e políticas a elite tendeu a omitir a existência da pobreza na região central de Florianópolis, afirmando que a existência dos bairros pobres na região central de Florianópolis prejudicaria o progresso da então cidade, no âmbito econômico e político.

[...] o negro, após a abolição, assumira a condição de cidadão, portanto, a nação era depositária de iguais, se pensados constitucionalmente. Entretanto, as teorias raciais em discussão no Brasil vinham relativizar as igualdades políticas e sociais, com argumentos ditos científicos, e acirrar

---

96). Outros libertos saíam da casa de seus senhores, mas conseguiam continuar vivendo na cidade nos locais mais pobres, como Cypriana Antônia de Jesus “preta liberta” que em 1873 vivia na Rua da Pedreira (SANTOS A., 2009, p. 196).

<sup>24</sup> Cabral (1979, p. 381) faz um registro étnico dos africanos trazidos para Santa Catarina, a maioria dos negros cativos pertencia ao grupo Banto, como no resto do país. - Cabindas, Congos, Moçambiques, Cassanges, Benguelas e outros. Do grupo Sudanês foram muito raros, contando-se uns poucos Minas – que eram Nagôs- e, menos ainda, Cabo-Verdes e Songas. Com isto o cunho relacional e intercultural, ou seja, relações que “propõe uma dimensão dinâmica de contato, interação, troca, na qual a diversidade conta como interlocutor ativo” (FALTERI, 1998, p. 37), são evidenciados principalmente no caso dos afrodescendentes quando se descreve a sobrevivência dos escravos africanos trazidos para o território brasileiro, “o fato de ter vindo de uma mesma região, falar a mesma língua e pertencer a uma mesma nação foi fundamental para a sobrevivência dos africanos no Brasil. Desse modo, eles puderam reconstruir redes de amizade, famílias e comunidades. Mas isso não impediu que africanos de etnias diferentes se relacionassem e criassem novas alianças. O enfrentamento das adversidades da escravidão muitas vezes favoreceu a união de grupos étnicos divididos na África por antigas rivalidades. A multiplicidade de povos e etnias para aqui transportadas por força do tráfico fez do Brasil um espaço privilegiado de convergência de tradições africanas diversas que ainda hoje continuam, umas mais que outras, a moldar e colorir culturalmente o país.” (ALBUQUERQUE, 2006, p. 40).

um debate que talvez pudesse apontar para uma questão de fundo: Por que a igualdade não se dava? (FENERICK, 2005, p. 33).

Porém, estes moradores marginalizados constituíram suas moradias próximas à região central, nos morros atualmente denominados Maciço do Morro da Cruz. Nisto o que ocorria era uma redefinição das identidades étnicas, não sendo uma regra ou uma padronização destas identidades, mas expectativa de rearranjos no contexto demográfico ao redor (FARIAS, 2008, p. 13). Cabendo nas pesquisas sobre a temática afro-brasileira focalizar estas novas formações, este legado também está acentuado nas práticas religiosas, musicais, corporais, orais, artesanais, nas técnicas agrícolas e linguísticas (SERRANO, 2010, p.14).

Figura 12 - Vista panorâmica da Comunidade do Monte Serrat<sup>25</sup>



Fonte: Panorâmico, 2013. Foto: Marlongaspar.

---

<sup>25</sup> Panorâmico [internet]. Florianópolis: Marlongaspar. 2013. Disponível em: <<http://www.panoramio.com/photo/39972417>>. Acesso em: 24 jul. 2013

Figura 13 - Casa no Morro da Caixa, Santa no Monte Serrat



Fonte: Foto Santos A. (2009).

Uma das casas construída em 1932. Casa de Dona mais antigas ainda existentes no Morro. Construída com a madeira de lei de uma antiga embarcação do Porto de São Francisco do Sul.

Figura 14 - Habitações na Comunidade do Monte Serrat.<sup>26</sup>



Fonte: UFSC, 2013.

Figura 15 - Estrada Vieira da Rosa no Morro da Caixa. Antigo caminho do Monte Serrat que cruza o Morro do Antão à Santíssima Trindade



Fonte: Santos A. (2009).

---

<sup>26</sup> UFSC – UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. 2013. Disponível em: <<http://portalcfh.ufsc.br/~laam/macico/>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

## 2.2 HISTÓRIA DA COPA LORD

Quanto à música realizada nos Morros que pertencem ao Maciço do Morro da Cruz, Silva (2012) traz um panorama do samba e do choro na Grande Florianópolis, permeando o século XX, entrevistando músicos e personalidades de comunidades que têm em sua maioria afrodescendentes. A partir disto, o autor definirá uma abrangência musical e de vivências do samba.

Estas relações são expressas através da cultura musical dos negros e pobres da região da Grande Florianópolis. Estes sambistas, chorões e partícipes se articularam, aglutinaram-se, formando uma rede de relações que possibilitaram eventos musicais, ações comunitárias de auxílio mútuo e de lazer que permitiam criar vínculos nas festas- em feijoadas, buchadas e pagodes, com os parentes e vizinhos. O preparo da comida, das guloseimas, do cuscuz e das roscas, além da compra e o preparo das bebidas, era tarefa de todos o convidados, um trabalho de grupo que ligava as pessoas e que fortalecia as alianças. (SILVA, 2012, p. 137-138).

É a partir desta(s) cultura(s) afro-brasileira(s) nas suas variadas formas, ocorrendo no cotidiano destas comunidades, no cotidiano delas, através dos cantos das lavadeiras, num término de trabalho ao final do dia, nas festas da comunidade, nos terreiros, enfim, intrínseco a outras atividades, nesta realidade que é criada a Escola de Samba Embaixada Copa Lord. Estes espaços, assim como os objetos, representam uma experiência vivida, numa aproximação afetiva dos que estão vivenciando. Na música os sons dialogam com numa conversa, nesta concepção os sons são familiares, são sons da torneira, dos talheres, do relógio do martelo, compondo um ambiente acústico familiar (BOSI, 2004). Estes sons, estas práticas musicais, são permeadas por estes sujeitos, por pessoas que as vivenciaram e que possibilitam através da história de vida nos contar.

Tramonte<sup>27</sup> (1996, p. 96) apresenta uma pesquisa detalhada do

---

<sup>27</sup> Quanto à influência dos Marinheiros do 5º Distrito, oriundos do Rio de Janeiro e que são citados inicialmente por Tramonte (1996), após por Silva (2006), Bezerra (2010), não estarei apresentando nesta pesquisa, porém

ambiente sociocultural e educativo das Escolas de Samba da Grande Florianópolis, retratando como elas historicamente se organizaram. Segundo a autora, a origem social destas Escolas de Samba de Florianópolis tem enfoque na população afro-brasileira moradoras dos morros e é na Comunidade do Monte Serrat, conhecida também como Morro da Caixa ou Morro da Copa Lord que se encontra uma das Escolas de Samba mais antigas de Florianópolis,

A referência ao “Lord” é também significativa do modelo “aristocrático” que o negro projetava para si, como uma forma de resistência, compensação e estratégia de inserção social. (TRAMONTE, 1996, p. 91).

No ano de 1955, Abelardo Henrique Blumemberg (Avez-Vous), Juventino João Machado (Nego Quirido), Valdemir José da Silva (Lô) e Jorge Costa (Jorginho) se reuniram para entre conversas, sambas e bebidas, criar a Embaixada Copa Lord<sup>28</sup>. “A Embaixada Copa Lord afirmou-se principalmente com os habitantes da localidade do morro do Mont Serrat, no Morro da Caixa, uma das muitas comunidades que compõem o chamado Morro da Cruz” (TRAMONTE, 1996, p. 91).

---

considero que foram importantes para a constituição das Escolas de Samba em Florianópolis. Ver Tramonte (1996).

<sup>28</sup> A partir da década de 90 surgiu um dos primeiro estudos com Tramonte (1996), direcionado às Escolas de Samba da Grande Florianópolis. Sobre a Embaixada Copa Lord e a Comunidade do Monte Serrat temos a pesquisa de Santos (2001) que descreveu o carnaval e como ocorre na Embaixada Copa Lord; Silva (2006) pesquisou o segmento da ala das baterias das Escolas de Samba Embaixada Copa Lord. Reis (2007) realizou uma etnografia na Embaixada Copa Lord em que focalizou as alas da bateria, das Baianas e dos Passistas; Barbosa (2010) retrata um histórico do samba florianopolitano na década de 30, entrevistando algumas pessoas moradoras da Comunidade do Monte Serrat e que puderam dar um panorama histórico da música realizada naquele período. Um dos fundadores da Escola de Samba Embaixada Copa Lord, Alberto H. Blumenberg (2005), publicou um livro sobre suas memórias como sambista e fundador da escola de samba Embaixada Copa Lord. Sobre a música na Comunidade do Monte Serrat ver: Adão (2006); Gomes (2008). Sobre o samba em Florianópolis ver: Maria (1997); Fujii (2002); Silva (2005); Pereira (2007); Silva (2012).

Figura 16 - Desfile em 1955<sup>29</sup>

Fonte: Bem, 2014b.

O samba inserido no espaço da Escola de Samba apresenta “vozes” e memórias. Vozes estas que refletem identidades, permeando os processos educativos do gênero musical samba na Embaixada da Copa Lord.

Silva (2006) cita este aspecto educativo da Escola de Samba Copa Lord como sendo possível perceber a oralidade, a imitação, a corporalidade, fatores importantes para a transmissão em um ambiente como o da Escola de Samba. O contato com os batuqueiros da Copa Lord, possibilitou segundo a autora, conhecer como as famílias se relacionam com o samba, com a sociabilidade em torno do samba e das práticas deste gênero musical. Por meio desta experiência, Silva pode

<sup>29</sup> BEM, Artur de. As influências e as escolas. Cantinho do Nermal [internet]. Florianópolis: Artur de Bem. 2014b mar. [citado em 2014 mar. 25. Disponível em: <<http://arturdebem.blogspot.com.br/search?q=major+costa>>. Acesso em: 10 abr. 2014.



perceber que a transmissão de saberes musicais em um ambiente de escola de samba é marcada pela oralidade, imitação, corporalidade, esta oralidade é que foi observada na presente pesquisa.

No referente caso ocorreu uma inserção numa comunidade em que o samba<sup>30</sup>, promovido também na Escola de Samba Embaixada Copa Lord, está presente nas práticas educativas, definidas por Tramonte (1996, p. 209) como a “Pedagogia das Escolas de Samba”. Nesta educação não formal, “as Escolas de Samba atuam com uma visão interdisciplinar e produtora de conhecimentos que leva em conta a totalidade do processo pedagógico” (TRAMONTE, 1996, p. 246). O que se concebe como uma educação mais democrática que pode estar presente no âmbito da(s) cultura(s) popular (es) é

[...] intervir nas mudanças induzidas pelo contato com as diversidades, de modo a promover atitudes abertas ao confronto e conduzir os processos aculturadores a uma integração entre culturas que não “colonializem” as minoritárias. (FALTERI, 1998, p. 37).

Estudos realizados por Tramonte (1996) e Silva (2006) demonstram os processos educacionais existentes na Escola de Samba Copa Lord, onde as autoras analisam os aspectos educativos e musicais relacionados à Escola de Samba. Na presente pesquisa, adentramos também nos aspectos educativos inerentes a Escola de Samba, mas foi a partir das “vozes” da “Velha Guarda”, de suas histórias de vida, do relato de suas práticas musicais e de sua inserção no cotidiano da Escola de Samba que ocorreu esta análise.

A Comunidade do Monte Serrat atribui à instituição Copa Lord como uma espécie de cartão postal do Morro. “Os morros participam de forma integral – física e emocionalmente – e a escola passa a ser uma importante referência” (TRAMONTE, 1996, p. 94–95).

O samba, manifestação presente na história do Monte Serrat, faz

---

<sup>30</sup> Segundo Lopes (2003, p.15), “o nome samba, de início, designava cada uma das danças populares brasileiras derivadas do batuque africano. Hoje, o nome é mais aplicado ao gênero música, canção e dança (em compasso binário, andamento de moderado a acelerado e acompanhamento sincopado) que se tornou um dos grandes símbolos da nacionalidade brasileira. Aí, abrindo um leque mais amplo, vamos encontrar nele vários tipos de sambas, porque a palavra teve sentido alargado, passando a designar qualquer baile popular” (LOPES, 2003).

parte também do cotidiano escolar, como retratou a diretora da Escola Lucia de Livramento Mayvorne<sup>31</sup>, localizada no Monte Serrat,

[...] o samba esta na veia de todo mundo, esse samba esta no sangue de todo mundo, mas aqui no morro é muito forte, Copa Lord é uma entidade muito forte dentro do Morro da Caixa d'Água e dentro da comunidade do Monte Serrat, especialmente aqui na escola que as crianças gostam e qualquer evento que se faz sempre o samba esta junto. (ADÃO, 2006, p. 100).

Figura 17 - Escola Lúcia do Livramento Mayvorne



Fonte: Adão, 2006.

---

<sup>31</sup> A Escola Lúcia do Livramento Mayvorne foi criada pelo Decreto Lei nº 4810, publicado no Diário Oficial do Estado de Santa Catarina no dia 16 de abril de 1978. Sendo que a escola já funcionava desde 1963. Isso devido à necessidade urgente de uma instituição educacional na comunidade. Iniciando provisoriamente em casas alugadas na própria comunidade do Monte Serrat [...] (ADÃO, 2006, p. 33).

Figura 18 - Atividades com as crianças<sup>32</sup>



Fonte: Embaixada Copa Lord, 2010.

Figura 19 - Atividades com Crianças na sede da Copa Lord<sup>33</sup>



Fonte: Embaixada Copa Lord, 2010.

O samba é a relação de identificação e autenticidade, percebido também nas falas dos entrevistados. Colocando aspectos primordiais

<sup>32</sup> EMBAIXADA COPA LORD. Social. 2010. Disponível em: <<http://www.copalord.com.br/social.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

<sup>33</sup> *Ibid.*

como a entrega, o amor e a dedicação, atributos fundamentais para se destacar entre pessoas que fazem isso profissionalmente.

### 2.3 CLUBES SOCIAIS NEGROS: SEDE DA COPA LORD

Ao perguntar para os Integrantes se sentiam saudade de algo, todos demonstram sentir saudade ao relembrares os encontros na Sede da Copa Lord. Para eles parece ser a ligação, o elo material com a comunidade e entre eles mesmos, numa relação de amizade e familiar, que faz com que Dona Tinha olhe para um horizonte imaginário e diga “era muito bom, nos divertíamos tanto”, ou Seu César relembre como formou sua família neste contexto.

Seu Teco, numa das conversas informais, também relatou os eventos em que eles promoviam e o quanto as histórias tornavam aquele espaço importante no histórico da comunidade e da Copa Lord. São lembranças que permitem validar a Sede como um espaço efetivamente da Comunidade, a utilização dela remete a um espaço de sociabilidade e como um local onde a comunidade se encontra e diverte-se.

Seu César nos conta sobre a logística para realizar os eventos,

Uma vez na sede tínhamos vários bailes para fazer, contratamos banda e tudo, mas não tínhamos como pagar. O dinheiro do baile seria pra pagar, mas ainda bem que deu certo, o baile foi um sucesso e conseguimos pagar a banda. [...] Num desses bailes, o banheiro da sede tinha dado problema, tivemos que improvisar o banheiro, olha que deu trabalho encontrar uma solução, a saída do esgoto, até que arranjamos um saída nos fundos e conseguimos fazer a ligação [...].

Seu Ari complementa, relatando a intensidade e a opção de diversão que o Clube oferecia,

Gostava muito dos bailes que fazíamos, era muito bom, o pessoal da Comunidade ia lá, dançava, se divertia era muito bom, não tinha briga, não tinha nada atrapalhando [...].

Para as mulheres os Clubes possibilitavam uma emancipação, no sentido de poder ir a espaços de diversão onde pudessem se divertir e conduzir sua rede de sociabilidade. “A quadra-casa ainda era, para cada

sambista, uma usina de carinho, amizade, amor e lealdade. Mais que tudo, o que garante essa recarga efetiva e emocional é que “em casa” [...]” (MOURA, 2004, p. 133).

Dona Tinha conta a vivência nos eventos na Sede da Copa Lord,

Sinto saudade dos bailes, tinha baile de quinta a domingo, era muito bom, agente dançava, brincava, tinha aqueles conjuntos (musicais), tinha desfile, eu participava destes desfiles, tinha desfile com a rainha, era muito bom. Como agente aproveita, e não era a sede como é hoje, era bem improvisado, não tinha janela, era um tapume de madeira. E o baile era bem tranquilo, era mais família, acabava e íamos para casa, era bem pertinho [...].

O Clube na Copa Lord é identificado por Seu Ari como sendo

O único dentre as Escolas de Samba que fazia “bailes, bingos, matinês, encontros, festas”. Lá conheci minha esposa, lá eu convivia com pessoal, eram tempos em que conseguíamos realizar eventos e nos divertir, vinha toda a comunidade. Não tínhamos muitos lugares para ir, então foi lá que fizemos o nosso espaço de diversão.

Esta resistência e a leitura social do que está acontecendo, dos impedimentos, do processo de invisibilidade, é tratado ainda com mais afirmação através dos Clubes Negros. Os Clubes Sociais Negros<sup>34</sup> eram espaços onde só era permitido a entrada de pessoas negras, constituindo-se numa estratégia dos afrodescendentes como forma de afirmação social. A proliferação dos Clubes Negros fortaleceu a criação e o desenvolvimento das Escolas de Samba de Florianópolis (BEZERRA, 2010). Estes Clubes Negros foram, durante muitas décadas do século XX, os únicos espaços públicos de inserção e entretenimento para os

---

<sup>34</sup> Os clubes sociais negros surgiram no fim do século 19, antes da abolição da escravidão (1.888), quando negros eram barrados por brancos nos clubes de lazer e cultura. A partir da necessidade de se criar locais próprios, os negros abriram os clubes que, atualmente, lutam para sobreviver com poucos recursos. Não foi substituído a nomenclatura “negro” por causa da relação direta entre o nome destes Clubes relacionado com a palavra “negro”.

afrodescendentes da Grande Florianópolis. Segundo Silva (2012), os espaços propostos pelos Clubes Negros são espaços socioculturais, significando a possibilidade de estes participarem do mundo externo ao ambiente familiar, mesmo sendo vigiados e controlados pelas elites locais, baseado em normas e ideais civilizatórios europeus antagônicos aos valores das comunidades afrodescendentes, a população afrodescendente formou Clubes como uma resposta a inacessibilidade dos negros aos “bailes de brancos” na Grande Florianópolis. Segundo Silva (2012), durante as décadas de 1940 e de 1950, as atividades sociomusicais mais comuns foram as realizadas pelos Clubes Negros, constituindo-se em estratégias de inserção e de afirmação social no espaço público.

Os espaços, segundo Giacomini (2006), criados como meio de sociabilidade dos negros, representaram uma resposta deste grupo perante a necessidade de novos espaços para frequentar. Em Florianópolis são espaços de legitimação do Mundo do Samba, principalmente pela característica destes espaços não serem exclusivamente a do estilo musical, ou seja, samba, mas de possibilitar aos negros um espaço onde não sejam reprimidos e socialmente marginalizados.

Em Florianópolis, um exemplo da separação e segregação dos negros é o da Praça XV<sup>35</sup>. A Praça XV é considerada o marco central da constituição do núcleo urbano florianopolitano, porém nesta história as lembranças dos negros são relacionados a esta fato segregador, “tinha a calçada dos negros e a calçada dos brancos. Se a gente passasse era xingado [...]” (SILVA, 2012, p. 231), depoimento feito pelo Sr. Waldir, sobre o que era esta socialização. Macedo (2011) cita este aspecto do Footing<sup>36</sup> na Praça XV com espaços delimitados aos negros, além das sociedades recreativas exclusivas para a população afrodescendente

---

<sup>35</sup> “A Praça XV é o marco inicial do povoado. O modelo foi imposto pela colonização portuguesa que se espelhou em um modelo urbanístico das cidades renascentista: praça retangular, ruas retas e uma igreja ocupando um lugar central. Devido ao ponto estratégico, a Praça XV já exerceu função de mercado, porto, comércio e lazer [...] Até o final do século XIX, a praça municipal era apenas um largo, o Largo da Matriz ou a Praça do Palácio, pelo menos até 1877, quando foi batizado de Praça “Barão de Laguna”. Mas foi somente após a proclamação da República que a Praça passou a ser chamada Praça XV de Novembro” (CORADINI, 1995, p. 16-17).

<sup>36</sup> Palavra em inglês que pode ser traduzida como “caminhada”. Eram as caminhas realizadas entorno da Praça XV de Novembro, tornando um espaço importante para as práticas sociais relacionadas ao lazer.

entre outros, como uma parte da rede de relações que estabeleciam os limites de cada indivíduo.

O que nos parece interessante para a análise é que a criação dos Clubes Negros, a existência deles, demarcava ainda mais os limites da etnicidade e da identidade dos afrodescendentes de Florianópolis. É registrada a presença dos Clubes Brinca Quem Pode, o Tira a Mão, o 25 de Dezembro, o Flor de Abacate, o Flor da Mocidade, o Aimoré Recreativo Esporte Clube e o 24 de Maio. Nestes Clubes, segundo Macedo, os bailes tinham a presença de bandas, conjuntos regionais<sup>37</sup>, que executavam vários gêneros musicais, dentre eles marchas, sambas, foxtrotos e choros. No depoimento realizado por Matildes, ela cita que “Na ilha tinha o Clube 25, o Copa Lord, o Flor do Abacate e o Brinca quem pode” (SILVA, 2012, p. 122).

Numa das conversas com os Integrantes da Velha Guarda, ocorreu a lembrança de como eles realizavam os “bailes na raça”, principalmente na década de 70, onde tinham mais espaço para realizar bailes, já que atualmente a violência é grande, como afirma Seu Ari. “Fazíamos tudo para conseguir um dinheiro a mais para melhorar a estrutura, é claro nos divertíamos também, uma paquera ali e mais um pouco de trabalho”, relata Seu César.

Dona Celinha confirma este espaço como sendo um ambiente familiar e utilizado frequentemente,

Sinto muita saudade dos bailes, de cozinhar, daquela relação sabe? Era bem divertido, chegávamos bem cedinho para preparar a comida, o coisa bem boa, fazíamos porque gostávamos muito, tinha várias pessoas que se davam bem, as que não se davam conseguiam se aturar e deixar o ambiente bom. Era como uma família, tendo vários eventos, era bem movimentada. Imagina um Clube na comunidade, o pessoal não precisava ir até outros lugares era bem pertinho.

Quanto a este fator do Clube estar localizado fisicamente na

---

<sup>37</sup> Conjunto Regional que no início do século XX, denominava os grupos musicais que executavam músicas regionais, após este período começou a significar o grupos que tocavam o gênero choro, além de outros gêneros populares. Meu Vô, Hercílio Fraga, como músico (saxofonista e clarinetista) participava de regionais em Florianópolis, na Comunidade do Monte Serrat, era conhecido por participar das serestas, prática comum na época.

## Comunidade Dona Tinha conta que

A mãe não gostava muito quando saímos sozinhas, mas era bem perto e também tudo conhecido, um cuidava do outro, era bem família. Ai ficávamos o dia todo contando as horas para que chegasse, tinha os desfiles da rainha também, era bem bonito. Quando terminava tarde vínhamos com conhecidos, era bem rapidinho.

Este tipo de organização remete a situações de pertencimento e relações de afetividade que denotam o quanto estas pessoas se identificam não somente com a Sede, com o Clube, mas com o aspecto simbólico de pertencer a algo em que eles estão inseridos como sujeitos, como catalisadores de ações sociais, educativas e artísticas. A própria construção da sede física da Copa Lord tem na sua história a participação de anônimos, Seu Ari conta,

A construção da sede teve a participação minha, do Ito, Zumar, Geraldo, Seu César, Armando e outros importantes nomes que geralmente são esquecidos. Fizemos não pelo dinheiro, fizemos por amor a Copa Lord.

Seu César também comenta a participação na construção das estruturas da sede

A construção naquela região era complicada, porque não era plano, tinha um ângulo comum nos morros, tivemos que nos adaptar ao declive.

Também sobre a construção da Sede, Seu Ari lembra que,

Estávamos fazendo a sapata, ai o Armando comentou “vamos contar até dez se não estourar a sapata ai podemos levantar que não vai estourar mais e realmente a estrutura ficou forte”, e complementa “tinha dias que chegávamos tarde em casa ou que nem voltávamos, pois era dia com sol e tínhamos que aproveitar para terminar a laje.

A sede trouxe lembranças de fatos, lembranças que legitimam a ligação destes como sujeitos na Copa Lord, como sua atuação, como



parte de uma construção física que traz um histórico, assim como diz Seu Ari “demos o sangue por aquela sede, o nosso sangue está naquela sede”, de uma forma diferente Seu César significa esta dedicação como sendo,

Para mim a Sede trouxe um identidade física, fico feliz por ajudar na construção e participar ativamente de algo tão grandioso.

Dona Celinha apresenta uma perspectiva no sentido da utilização da Sede,

Na sede eram muito boas as festas, eu cozinhava com as outras, era muito bom, tinha também os gritos de carnaval que eram momentos de muita alegria na comunidade, era uma coisa muito boa.

Figura 20 - Sede da Copa Lord<sup>38</sup>



Fonte: RECEITA..., 2009. Foto: Glaicon Crove.

Este ambiente de festividade e de preparação para o carnaval,

<sup>38</sup> RECEITA de Família com Celinho da Copa Lord. **ClicRBS**, Florianópolis, 24 out. 2009. Foto Glaicon Crove. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC, blog.BlogDataServer.getBlog&uf=2&local=18&template=3948.dwt&section=Blogs&post=240452&blog=763&coldir=1&topo=3994.dwt>>. Acesso em: 3 mar. 2013.

presente nos Gritos de Carnaval, são aspectos que contribuem para a lembrança. A própria conquista política de espaços que até então eram limitados a determinados setores e classes sociais, atualmente se legitimam como uma contribuição para o espetáculo que é o desfile das Escolas de Samba. A falta de locais disponíveis para realizarem os ensaios exemplifica isto. Dona Celinha relembra as dificuldades para se ensaiar e quanto ao local,

Desde novinha, criancinha minha mãe me levava para ver o desfile ali Crispim Mira, foi sempre assim, só saio na Copa Lord, é minha escola do coração e também da minha família, se perde ou se ganha não interessa, agente é Copa Lord. [...] Lembro que quando a Escola começou não tínhamos local para o ensaio, às vezes eram nas ruas próximas ao mercado público, outras vezes eram na Avenida Mauro Ramos [...].

São diferentes visões que expressam a ligação emocional e de vivência com o espaço que para eles soa tão familiar, pois a vivência e a dedicação significou uma real participação neste cenário.

Enquanto evoca ele está vivendo atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência. A narrativa oral que ignora a sedimentação do discurso escrito é temporal e não espacializadora – modalidade própria dessa visão imediata do passado, que a rigor é também intuição de um presente desvendado. (BOSI, 2004, p. 44)

A clara referência que estes fazem ao atual momento da sede é realmente alicerçado pelas memórias, situações contadas por Seu César como “tínhamos que realizar um baile para angariar fundos para terminar algumas partes inacabadas da sede”, são lembranças que identificam a Sede da Copa Lord como um espaço de sociabilidade.

Figura 21 - Ensaio na Sede da Copa Lord<sup>39</sup>



Fonte: Passistas Copa Lord 2012/13 (2012).

A participação comunitária no carnaval se torna um dos atributos para frequentar um espaço que é representando como um ambiente de lazer, de trabalho, de confraternização. A utilização da Sede está justamente na vivência trazida por Dona Tinha, da relação dela com a Copa Lord e com o carnaval:

Sempre fiz o que eu fazia pela Copa Lord por amor, nunca quis ganhar nada, fazia por amor mesmo. [...] Pular carnaval eu não sou muito, sou mais caseira, eu vou mais na Escola, na sede e depois volto pra casa.

O carnaval brasileiro é considerado uma manifestação de cultura popular de grande proporção. Sendo um ritual que exige uma mobilização especial em que as pessoas que dele participam se

---

<sup>39</sup> PASSISTAS COPA LORD 2012/13. Facebook [internet]. Florianópolis, 16 out. 2012. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=362683087148448&set=a.357388321011258.83634.355320134551410&type=1&theater>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

envolvem durante quatro dias de festa (sábado, domingo, segunda e terças-feiras que antecedem imediatamente à quarta-feira de cinzas), ele envolve a economia de tal maneira que pessoas oferecem sua força de trabalho para que esta festa ocorra.

No ano de 1950, a Copa Lord apresentava 120 componentes, ala de frente, porta bandeira, mestre sala, porta estandarte e mais algumas alas (BLUMEMBERG, 2005, p. 19). Similar as Escolas de Samba do Rio de Janeiro na disposição das alas, Florianópolis era considerada pela meios de comunicação locais como um dos maiores carnavais do país, assim o crescente interesse pelos desfiles e por outras atividades no período do carnaval, será, cada vez mais, gradativo (BEZERRA, 2010).

A partir da década 70, o desfile, em Florianópolis, fica mais evidenciado pelas atitudes tanto dos segmentos carnavalescos quanto pelo setor público, o desfile firmando-se como um espetáculo carnavalesco. Neste período os desfiles numa proposta mais retilínea foram consolidado, a partir da transferências dos desfiles da Praça XV para o Aterro da Baía Sul, atualmente a Avenida Paulo Fontes. Este tipo de trajeto contribuiu para uma projeção sonora maior, aumento nas dimensões da pista que acompanham a luxuosidade e grandiosidade nos desfiles. Nesta época, segundo Tramonte (1996, p.135), os incentivos e investimentos estavam ligados justamente na percepção do governo municipal do desfile como uma possibilidade de retorno financeiro em longo prazo.

Figura 22 - Desfile da Escola de Samba Embaixada Copa Lord na Avenida Paulo Fontes, no ano de 1983<sup>40</sup>



Fonte: LIESF, 2014. Foto Acervo: Rodrigo Darosci/Liesf.

A inserção de segmentos externos a comunidade vai se dar com mais notoriedade a partir da década de 80, segundo Silva (2006). Neste período personagens como o carnavalesco e o autor de enredo serão evidenciados. A Escola de Samba Consulado do Samba surge neste bojo empresarial, a partir da organização de funcionários de empresas de telefonia e energia de Florianópolis. Além disso, ocorreu a volta da antiga Escola Mirim Unidos da Coloninha, agora Escola de Samba Unidos da Coloninha. De maneira que, a construção da Passarela Nego Quirido será um marco importante para a consolidação do carnaval espetáculo em Florianópolis.

---

<sup>40</sup> LIESF – LIGA DAS ESCOLAS DE SAMBA DE FLORIANÓPOLIS. O vice da Copa Lord em 1983. Foto Acervo: Rodrigo Darosci/Liesf. maio 2014. Disponível em: <<http://liesf.blogspot.com.br/2014/05/o-vice-da-copa-lord-em-1983.html>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

Figura 23 - Desfile da Escola de Samba Embaixada Copa Lord na Passarela Neco Quirido no ano de 2014<sup>41</sup>



Fonte: LIESF, 2012.

Nas fotos anteriores, percebe-se a modificação nos históricos dos desfiles, do chão, próximo ao público e com fantasias aparentemente mais simples, para o sambódromo, maior, mais espaçoso, mais espetaculoso. Dona Celinha explica sobre a simplicidade dos adereços e fantasias,

Antes era tudo mais baratinho, era peças baratas, sandalinhas, não tinha tanto luxo como tem hoje, era bem mais simples, foi assim que começou a Escola [...].

A luxuosidade será privilegiada e colocada como imprescindível para o Espetáculo que se forma. Com isso as Escolas de Samba adaptaram-se as exigências do desfile como Espetáculo. As fotos abaixo ilustram o que é percebido por Dona Celinha, para ela, “as roupas eram mais simples, nós tínhamos mais possibilidades para desfilar, hoje está tudo muito caro”. Progressivamente as imagens demonstram como as fantasias foram modificadas de acordo com as mudanças na concepção

<sup>41</sup> LIESF – LIGA DAS ESCOLAS DE SAMBA DE FLORIANÓPOLIS. Outros carnavais: carnaval 2012. 2012. Disponível em: <<http://liesf.blogspot.com.br/p/ingressos.html>>. Acesso em: 20 jun. 2014 .



de desfile.

Figura 24 - Dona Celinha no desfile na década de 60



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

Figura 25 - Dona Celinha antes de iniciar o desfile na década de 80



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

Figura 26 - Dona Celinha antes de iniciar o desfile na década de 90



Fonte: Acervo do Autor, 2014.



Figura 27 - Desfile dos Integrantes da Embaixada Copa Lord no ano de 1962<sup>42</sup>



Fonte: QUANDO..., 2011. Foto acervo UFSC.

Figura 28 - Desfile dos Integrantes da Protegidos da Princesa no ano de 1962<sup>43</sup>



Fonte: QUANDO..., 2011. Foto acervo UFSC.

<sup>42</sup> QUANDO o carnaval era ao redor da praça. Força não tão Jovem [internet]. 28 fev. 2011. Foto acervo UFSC. Disponível em: <[http://ntjovem.blogspot.com.br/2011\\_02\\_01\\_archive.html](http://ntjovem.blogspot.com.br/2011_02_01_archive.html)>. Acesso em: 21 jul\_2013.

<sup>43</sup> *Ibid.*

Figura 29 - Desfile dos Integrantes da Embaixada Copa Lord no ano de 1962<sup>44</sup>



Fonte: QUANDO..., 2011. Foto acervo UFSC.

Figura 30 - Desfile da Protegidos da Princesa em 1962. À frente, Armandino Gonzaga<sup>45</sup>

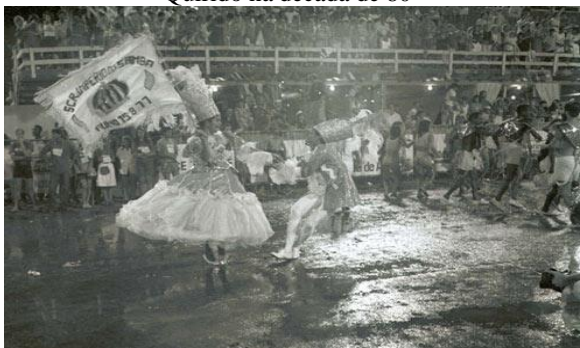


Fonte: QUANDO..., 2011. Foto acervo UFSC.

<sup>44</sup> QUANDO o carnaval era ao redor da praça. Força não tão Jovem [internet]. 28 fev. 2011. Foto acervo UFSC. Disponível em: <[http://ntjovem.blogspot.com.br/2011\\_02\\_01\\_archive.html](http://ntjovem.blogspot.com.br/2011_02_01_archive.html)>. Acesso em: 21 jul. 2013.

<sup>45</sup> *Ibid.*

Figura 31 - Desfile da Escola de Samba Império do Samba na Passarela Nego Quirido na década de 80<sup>46</sup>



Fonte: Bastos, 2010a. Foto: Antônio Carlos Mafalda.

Figura 32 - Desfile da Escola de Samba Embaixada Copa Lord na Passarela Nego Quirido no Carnaval de 2014<sup>47</sup>



Fonte: TUDO..., 2014. Foto: Otávio Anacleto / PMF.

<sup>46</sup> BASTOS, Ângela. Das antigas. Tamborim [internet]. Florianópolis, 01 dez 2010. Fotos: Antônio Carlos Mafalda. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/tamborim/2010/12/01/das-antigas-imperio-do-samba-na-avenida/?topo=67,2,18,,67&status=encerrado>>. Acesso em: 05 jun. 2014.

<sup>47</sup> TUDO SOBRE FLORIPA. [internet]. Confira o desfile das escolas de samba do Grupo Especial de Florianópolis. 02 mar. 2014. Foto: Otávio Anacleto / PMF. Disponível em: <[http://www.tudosobrefloripa.com.br/index.php/desc\\_albums/o\\_album\\_de\\_fotos\\_do\\_desfile\\_das\\_escolas\\_de\\_samba\\_do\\_grupo\\_especial\\_de\\_flori](http://www.tudosobrefloripa.com.br/index.php/desc_albums/o_album_de_fotos_do_desfile_das_escolas_de_samba_do_grupo_especial_de_flori)>. Acesso em: 05 jun. 2014.

Esta dicotomia, do que é tradição e do que é modernidade, é vivida constantemente no ambiente das Escolas de Samba. DaMatta (1997) ressalta que o carnaval tem como objetivo a celebração o (re)encontro do sujeito com a diversão, a liberdade, as expressões corporais e a arte, não se aceitando nenhum tipo de discriminação ou aspectos distintivos, pois esta festa tem o caráter de inclusão e confraternização. As Escolas de Samba participam ativamente na preparação para o desfile durante a época do carnaval, este momento que antecede o desfile envolve um grande número de pessoas, porém se antes a Escola de Samba surge como uma organização da comunidade, atualmente o envolvimento é relacionado ao profissionalismo e a força de trabalho necessária para se realizar as atividades preparatórias para o desfile e com interesses externos (empresas privadas, setor público, etc.).

O espetáculo que se vê atualmente é respaldado por várias mídias (televisão, rádio, web, etc.), sendo produto de transformações relacionadas à exposição, plasticidade e política próxima à elite e empresários. Assim, das origens populares em que a folia e a batucada iniciaram historicamente, o carnaval vai sendo consumido por uma proposta de mercado e da indústria cultural.

As Escolas de Samba, que originalmente tiveram um caráter comunitário, vão gradativamente sendo transformadas. Se antes os sambas enredos eram concebidos pelos sambistas compositores para depois o carnavalesco criar o desfile, atualmente acontece o inverso, enredo é uma escolha externa aos sambistas, o enredo vem anteriormente para, aí sim, o sambista ter a inspiração. A preparação para o desfile ocorre em diferentes espaços, porém o carnavalesco, em conjunto com o tema a tornar-se enredo, é uma peça imprescindível para a concepção dos trabalhos a serem realizados. Logo depois, começa o planejamento para as atividades a serem realizadas, isso inclui a busca de patrocínio e a previsão orçamentária (BLASS, 2007). Tramonte, através de um histórico dos Desfiles em Florianópolis, aborda como esta profissionalização das Escolas de Samba da Grande Florianópolis permitiu uma readequação destas ao cenário do turismo e carnaval, esta organização da qual exige planejamento, orçamento e força de trabalho é retratado historicamente pela autora.

A mídia tem um papel importante também nesse processo de expansão do desfile. O espetáculo ao ser televisionado, por exemplo, começa a sobressair de tal maneira que contribui ainda mais para esta visão estética a cerca do desfile.

O espetáculo começa sobressair-se à questão tradicional e

comunitária, dada à necessidade da estética para quem televisa atualmente os desfiles necessitando de maior cuidado e investimento aos detalhes que são importantes e devem estar presentes nas alegorias, adereços e fantasias. O caráter de brincadeira e a socialização nas (ou entre as) comunidades ganham um novo atributo como um produto cultural que altera esta dinâmica a favor dos interesses da mídia, pelo poder privado e público. Além disso, a participação nos desfiles, a partir do que é investido, torna as fantasias e o custo para participar do desfile fora da realidade dos que contribuem diariamente e que são da comunidade. Historicamente ocorre uma inversão do papel das Escolas de Samba e do caráter até então marginalizado, pois muitos foliões eram presos ou punidos por batucar, agora ele é financiado e protegido para batucar seguindo a lógica que o consolida como um produto artístico-musical.

Conforme o comentário abaixo, o carnaval e a participação nas Escolas de Samba tinha outra conotação, Seu César explana as dificuldades para que ele pudesse frequentar o carnaval,

Uma vez enquanto ainda servia no quartel, era época de desfile. Neste dia estava no serviço, mas o Avez-Vous sempre ajudava a rapaziada, ele tinha um dom para a fala que olha, ajudava muito. Ele me falou que já estava tudo certo, que eu podia desfilar tranquilo porque ele tinha enviado um documento para o quartel. Acontece que documento ficou com o soldado e não chegou ao Sargento responsável. Eu no meio do furdunço venho a ser interpelado pelo soldado que me leva preso para o quartel, disseram que eu estava de serviço. Fiquei no quartel e me chega o Sargento dizendo que o Aves-Vous ligou e disse que já tinha enviado o ofício pedindo a minha liberação nesse dia, o Sargento encontrou o ofício com o Soldado e me liberou para que pudesse voltar para o carnaval e desfilar, esse Aves-Vouz livrava o pessoal, até porque o negro não tinha muita vez não.

Ao término de sua narrativa, a frase “negro não tinha muita vez não”, resume não somente um sentimento pessoal, mas todo o envolvimento e aspectos discriminatórios em que os afrodescendentes estavam sujeitos. No período da década de 50 a Prefeitura de

Florianópolis cobrava uma taxa para os negros se exibirem no carnaval (TRAMONTE, 1996, p. 83). Segundo a autora, tanto o samba como os afrodescendentes não são vistos, pela elite, como elementos importantes para a síntese da cultura local e regional. Porém, os desfiles sendo transformados num grandioso espetáculo, possibilitaram que este grupo, até então discriminado e marginalizado, fosse subutilizado e colocado na posição de força de trabalho.

O espetáculo não sendo somente um conjunto de imagens, também é uma rede de relações sociais mediatizadas por imagens, podendo se afirmar que o reflexo destas relações lúdicas define o carnaval, acrescentando os diversos tipos de interesses, sejam eles políticos, coletivos, individuais. A globalização e mercantilização do samba torna uma mercadoria de uso dos grupos midiáticos, de turismo, de organizações sociais e de entretenimento. As Escolas de Samba estão sobre a influência política e midiática que exprimem uma apropriação como uma característica de espetáculo que se modifica e dinamiza constantemente<sup>48</sup>.

Os investimentos realizados pela iniciativa pública, muitas vezes em parceria com a iniciativa privada, são fundamentais para a viabilização dos desfiles e o processo de modificação destes de acordo com a necessidade de crescimento desta manifestação como espetáculo. No ano de 2013, o desfile das Escolas de Samba de Florianópolis não ocorreu, pois justamente o repasse do poder público com relação à quantia necessária para a realização do desfile não havia sido realizado. É justamente este condicionante financeiro que coloca os impasses e as dificuldades das Escolas de Samba em se desenvolver, pois se encara o desfile como um negócio. Seu César explica como era a difícil organizar um desfile,

Armandino foi um grande mestre pra mim, o acompanhei bastante, aprendi muito, ele foi uma ótima pessoa e um ótimo presidente. [...] Lembro de um carro Alegórico que tínhamos feito, olha deu trabalho aquele carro, ficamos dias e noites trabalhando, no dia do desfile faltava horas para começar o desfile, na hora de tirar do galpão para nossa surpresa o carro era tão alto que não conseguimos tirar. Tivemos que desmontar parte dele pra tirar, imagina um carro maior que a porta

---

<sup>48</sup> Trigueiro (2005) demonstra como as culturas populares estão inseridas neste processo de espetacularização das culturas populares.

[...].

Por meio dos comentários pude perceber o quanto o amadorismo contribuía para a participação comunitária num aspecto mais informal, tornando as Escolas de Samba uma Instituição de cunho integrativo. Porém, com a mercantilização dos desfiles, as Escolas de Samba se adaptam, e continuam a realizar um trabalho comunitário, mas agora com a visibilidade e exigência do mercado carnavalesco. Tramonte analisa sobre as Escolas de Samba e sua dinâmica de adaptação em diversos âmbitos,

Sua existência como organização social carnavalesca com características próprias e únicas, sua perpetuação no tempo, suas origens sociais e sua composição cultural representam um amálgama rico de processos que por aí perpassam [...] É essa teia de relações que nos permitirá compreender a complexidade do universo humano que se constrói em torno das Escolas de Samba. (TRAMONTE, 1996, p.209 -210).

Este complexo universo humano que povoa as escolas e samba é o que, certamente, procura reservar para a escola um lugar acima das disputas e dialeticamente legitimado, o que é importante dizer “eu sou Copa Lord perdendo ou ganhando”, como afirma Dona Celinha.

## 2.4 CRIAÇÃO DA VELHA GUARDA MUSICAL DA COPA LORD

Guardiã do samba do Monte Serrat /Escola de bambas vem nos ensinar/A lição de amor às nossas tradições/História escrita em versos melodia gravada/Em nossos corações/Quem vem lá de amarelo, vermelho e branco/É a Velha Guarda Copa Lord na vida sorriso sincero/É a Velha Guarda/ Vem trazer pra avenida as flores de glória e de luz/ Pra sempre iluminada pelo grande Avez-Vous.

Nesta temporalidade, através das histórias de vida da dita Velha Guarda<sup>49</sup> da Escola de Samba Embaixada Copa Lord<sup>50</sup>, observou-se as

---

<sup>49</sup> A Velha Guarda pode-se abranger em três grupos. No primeiro, encontram-se

vivências descritas principalmente pelos relatos orais, pois entendemos que “a memória ancora-se em lugares, apegase a lembranças, é história vivida” (OTTO, 2012, p. 42). A história da Velha Guarda da Copa Lord surge a partir destes relatos e dos fatos vivenciados por seus integrantes,

Foi nesses laços de relacionamento que surgiu a ideia de constituirmos uma Velha-Guarda na Copa, pois que se tornava estranho o fato de nenhuma Escola de Floripa manter, em sua estrutura, um segmento para aglutinar essa plêiade de velhos sambistas que, inegavelmente, constitui sua memória e sua tradição. (BLUMENBERG, 2005, p.160).

A Velha Guarda Copa Lord surgiu, segundo Blumenberg, no final da década de 90, do relacionamento entre Avez-Vous e Vidomar, entre conversas e ideias, ocorreu a criação da Velha Guarda da Copa Lord.

No ano de 2001, os componentes Abelardo Henrique Blumemberg (Avez-Vous), Seu César dos Santos, Geraldo Martins dos Santos, Seu Ari Freitas Cunha, Aderbal Ferreira, Lídio Augusto Costa (Lidinho), Valdir Caetano da Cruz (Coca), Maria Terezinha Agostinho (Neném), Nilza Barbosa, João Ferreira de Souza (Teco), Ricardo, Madalena, Rosa, Dona Tinha, Maria Garrincha, Dinho do Cavaquinho, Amarildo do Surdo, Erotildes Silva (Nega Tide), Osmarino do Nascimento (Dom Pedro), Vidomar Leopoldo

---

os “veteranos”, constituída basicamente por fundadores e destacados componentes. O tempo no samba é o critério para fazer parte deste grupo, tendo no mínimo 25 anos de samba ininterruptos e mais de 50 anos de idade cronológica. A segunda forma estaria nas agremiações com menos tempo de existência, mas que utilizam o critério da idade, com integrantes de mais de 50 anos idade. Um terceiro grupo seria as chamadas Velhas Guardas Show das quais participam “pastoras” e membros da ala de compositores. Nem mesmo as Escolas de Samba de São Paulo e do Rio de Janeiro que compõem o Grupo Especial abarcam esses três grupos. Ver Lopes (2004).

<sup>50</sup> VELHA guarda embaixada Copa Lord. Velha Guarda Copa Lord. [internet]. 2014. Disponível em: <<http://velhaguardacopalord.blogspot.com.br/p/nossa-historia.html>>. Acesso em: 05 jan. 2014.



Carlos e Casinho se reuniram na sede para definir um projeto de resgate da memória da Copa Lord. Nesse momento, foi fundada a Velha Guarda da Embaixada, sob a coordenação de Carlos Alberto Raulino e Denílson Machado e o apoio dos músicos do grupo de samba de raiz de Florianópolis, Bom Partido. A última formação da percussão da Velha Guarda tem Coca no tamborim, Osmarino no “balde show”, Lidinho no reco-reco, Vidomar no chocalho e Seu Ari no agogô. O orador das apresentações é Seu César.

Seu César reforça os momentos que foram fundamentais para a criação da Velha Guarda da Copa Lord:

Criamos a Velha Guarda Musical para formalizar com estatuto, tudo certinho, tinha o Aves-Vouz, o Vidomar, o Seu Ari e outros que conversando chegamos a conclusão que já era hora de termos uma Velha Guarda formal. [...] Sempre gostei da parte administrativa da Copa Lord, sou do Conselho, a minha vida é a Copa Lord, é algo apaixonante e revigorante, mas é claro com o passar dos tempos precisamos de uma renovação, mas sempre esperamos pelo respeito ao que passou e pela nossa vivência [...].

A vivência na Copa Lord é uma das exigências fundamentais para o ingresso na Velha Guarda. Sendo assim, a idade fisiológica da pessoa é um dos atributos importantes, mas é complementar ao critério da vivência. Seu César cita que

A Velha Guarda surge com necessidade de se organizar formalmente as atividades de um grupo de pessoas que tiveram uma história com importância e temporalmente longa com a Copa Lord, não podemos medir o amor pela Escola, porém o tempo de Escola nos dá parte desta representação emocional.

Para integrar a esta Velha Guarda, Avez-Vous cita a normatização do ingresso com relação ao tempo de samba, “é importante esclarecer que, para integrar o grupo da Velha-Guarda, há necessidade de que o

interessado tenha participado de desfiles por, pelo menos, dez anos e tenha, no mínimo, cinquenta anos de idade” (BLUMENBERG, 2005, p. 162).

Esta formalização para Seu Ari foi só um dos aspectos para o surgimento da Velha Guarda, a Velha Guarda da Copa Lord já existia muito antes do que isso, justamente porque a Velha Guarda significa a história das Escolas de Samba, a partir dos sujeitos partícipes do seu cotidiano,

Nós tivemos um conversa com o Monarca da Velha Guarda da Portela (Rio de Janeiro) que ele disse que a Velha Guarda é da Escola de Samba, o intérprete varia, o carnavalesco, o diretor de bateria, porém a Velha Guarda é fixa, não muda. Ele disse também que as Velhas Guarda tem que ser sempre consultadas sobre qualquer decisão numa Escola de Samba, nós somos os Guardiões numa Escola de Samba. Antigamente tinha as pessoas que poderiam participar da Velha Guarda, mas que ainda não era chamada de Velha Guarda, mas a nossa Velha Guarda foi a primeira Velha Guarda Musical de Florianópolis.

Velha Guarda Musical significa para o Seu Ari, uma formação mais formal com alguns integrantes com mais de 50 anos de Copa Lord. Este tipo de organização pode ser visto mais comumente nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, o próprio Grêmio Recreativo Escola de Samba da Portela, fundado no início da década de 20, tem na Velha Guarda uma das suas maiores expressões.

Na Velha Guarda da Portela existe uma distinção com duas modalidades. Existe uma distinção entre a velha guarda da Portela, cuja grafia é com letra minúscula, e Velha Guarda Show, cuja grafia é com a letra maiúscula. A primeira designa o segmento da escola composto por pessoas mais antigas; e a segunda foi fundada por iniciativa de Paulinho da Viola, na década de 70, que na condição de produtor, agrupou intérpretes e compositores para formar um conjunto musical (OLIVEIRA, 2013).

Importante frisar que a formação de uma Velha Guarda Musical é resultado de um longo processo, no qual se entrelaçam referenciais internos às respectivas Escolas de Samba e aspectos circundantes externos. (BLASS, 2011) Essa dualidade de estarem entre o sucesso musical como Velha Guarda e a de serem também historicamente os

guardiões do samba, contrasta com a imagem do mundo trabalho em oposição ao malandro, ao sambista. As raízes fortes e duradouras sob a qual nasceram, aproximando-os da imagem do mundo do trabalho, em oposição à imagem do malandro. É a preservação desta imagem, que ao mesmo tempo os significa no Mundo do Samba.

Este ingresso na indústria cultural faz da Velha Guarda um grupo inserido na dinâmica do mercado musical. Situações como o Encontro no Praça Onze e o preparo para a Gravação do DVD, ressaltaram esta profissionalização que não está presente no discurso deles, mas que é valorizada como uma marca do grupo em ser a primeira Velha Guarda Musical, a primeira a se organizar formalmente, buscando um profissionalismo, Seu César fala sobre as viagens após este período de formalização,

Fomos viajar para Curitiba, outras cidades de Santa Catarina, isso valoriza o nosso grupo na música e também é um prazer trazer a Copa Lord para outros locais.

Por outro lado, a dinâmica da indústria cultural desenvolve outras formas de tornar a própria Velha Guarda um produto. Nas apresentações pude perceber o quanto a pessoas tem carinho e se aproximam da Escola de Samba por outro viés, um viés mais afetivo. A Velha Guarda significou outra possibilidade de se falar e consumir o produto musical samba e Escola de Samba.

Figura 33 - Velha Guarda se apresentando na Comunidade do Monte Serrat



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

O Encontro das Velhas Guardas de Florianópolis demonstra essa dualidade entre profissionalismo e o “amor” pela Escola, este mesmo profissionalismo exigido e que transforma as Escolas de Samba em produto da indústria cultural, é o profissionalismo que nega a relação mais direta e afetiva entre os integrantes.

Estas manifestações populares, como a música popular, que segundo Zan (2001), passa a ser o principal produto da indústria fonográfica, são percebidas como fundamentais neste contexto.

Apresentando aspectos que a faz se (re) inventar perdurar, existir dialeticamente sobre ser produto da indústria para os meios que a oprimem e ter uma identificação direta com os sujeitos oprimidos, sendo uma música (re) criada pelas classes populares, no cotidiano, através de fatos e pessoas, muito mais do que por teorias (VANNUCCHI, 2006, p. 99). Hall reafirma esta dialética entre o não popular e o que é popular,

Não podemos simplesmente juntar em uma categoria todas as coisas que “o povo” faz sem observar que a verdadeira distinção analítica não surge da lista- uma categoria inerte de coisas ou atividades – mas da oposição chave: pertence/não pertence ao povo. Em outras palavras, o princípio estruturador do “popular” neste sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da “periferia”. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do “popular” e do “não popular”. (HALL, 2003, p. 256).

A partir do que Hall explicita e identifica como tensões entre elite e periferia, percebe-se a formação da cultura popular, em sua dialética, pois ela se afirma pelos seus opostos, nestas tensões e conflitos entre o que a indústria cultural dominante apresenta opressivamente e a cultura popular cidadina se coloca no mercado como arte, é neste espaço social que vão sendo percebidos os sujeitos.

A memória, assim, é aproximada do trabalho, numa atividade que instiga indagações e reflexões das constantes modificações no meio em que vivem. É possível, a partir destas indagações e em diálogo com referencial teórico, realizar um trabalho reflexivo sobre os específicos tempos e espaços presentes na narração.

Se dos mais velhos não se espera nada mais, a lembrança é o que vai ligar com o possível esquecimento do que eram as Escolas de

Samba, porém o que ocorre é uma desvalorização desta nova função, função de lembrar. A precisão histórica nestes relatos não deve ser exigida para que não haja constrangimento e que se ponha em dúvida qualquer aspecto de lembrança. Afinal, a interpretação não cabe ao narrador, mesmo que apresente contradições ou incoerências para o pesquisador, esta precisão deve ser posterior, quando necessário, para uma análise histórica. Apesar de que a história dita oficial estará, mesmo que implicitamente, nas falas, ela pode mediar e tornar o testemunho oral mais convincente para uma escuta que se paute num conteúdo que se aproxime da “coerência” presente na história oficial. A memória assim vai ser “cooptada por estereótipos que nascem, ou no interior da própria classe [...] ou de instituições dominantes como a escola, a universidade que são instâncias interpretativas da História” (BOSI, 2004, p. 23).

Propriamente no âmbito musical, a indústria cultural a serviço de um segmento mercadológico das Escolas de Samba torna as lembranças e as justificativas próximas do que é legitimado como as ditas mudanças necessárias. Porém nestas lembranças os valores e sentimentos que possivelmente possam tornar as explicações mais próximas destas relações de classe (oprimido e opressor). Nesta medida o pesquisador deve atentar para desgaste das experiências no que se refere ao pessoal e ao senso crítico, “uma história de vida não é feita para ser arquivada ou guardada numa gaveta como coisa, mas existe para transformar a cidade onde ela floresceu” (BOSI, 2004, p. 69). A história oral não deve ser concebida como um recolhimento de testemunho pessoal, ela irá adentrar, principalmente com relação a grupos historicamente deixados a margem, assim a curiosidade científica da espaço também ao ato de dar a palavra a estas pessoas.

Não me cabe aqui interpretar as contradições ideológicas dos sujeitos que participaram da cena pública. [...] O que me chama a atenção é o modo pelo qual o sujeito vai misturando na sua narrativa memorialista a marcação pessoal dos fatos com a estilização de pessoas e situações e, aqui e ali, a crítica da própria ideologia (BOSI, 1998, p. 458-459).

O entendimento do sujeito no contexto social é de fundamental importância, o grupo não se baseia somente na possibilidade de oportunizar ações individuais, mas ele origina a sociabilidade, o contato

de ações significativas para as pessoas, que efetuam a participação e o pertencimento social. A significação dada ao grupo e a constante passagem do individualismo para o coletivo e vice-versa, aproxima o entendimento de uma história oral individual, formando a partir destas histórias uma memória coletiva deste grupo. Mesmo que individual o lembrar se torna social. O grupo vai participar desta lembrança ao contribuir para a individualização do que é vivido coletivamente, ficando individual quando o narrador transfigura como ele lembra e no que ele se lembra, fazendo com que ele signifique esta lembrança. As individualidades vão assim inserir a lembrança e constituir neste ato uma multiplicidade elaborativa de representações no grupo.

No caso do samba em Florianópolis, as práticas musicais e as relações presentes estão intrinsecamente ligadas ao aspecto das lembranças e narrativas. Macedo (2011) traz na sua pesquisa, no período que abrange a década de 30, documentos e registros da música realizada nesta época. Ela entrevistou Seu Vidomar, um dos fundadores da Escola de Samba Embaixada Copa Lord, segue um dos trechos:

Figura 34 - Vidomar



Fonte: Bem, 2012.

As lembranças do Sr Vidomar remetem à virada do século XIX para o século XX, provenientes possivelmente da memória que s pais repassam a ele, já que ainda não era nascido. Aqui percebemos os ritmos associados à dança, com a utilização dos termos para designar tanto a melodia quanto a coreografia, como a “mazurca de compasso marcado” que determinava tanto a

execução da melodia dentro dos compassos, quanto à coreografia, que consistia em marcar a pulsação da música, ou seja, o compasso, batendo com o pé no chão.

Ele, que esteve na fundação da Velha Guarda da Copa Lord, conta a partir da sua experiência fatos que ajudam a perceber a música realizada, a dança, a forma de expressão. Contando a música desta época, através da oralidade, por meio de palavras e de expressões em que o entrevistado nos conta a partir do que foi vivenciado por ele, como aspectos importantes para o entendimento da história do coletivo.

Pollak (1992) problematiza a questão da memória e sua relação com a identidade social, percebendo que a memória, aparentemente um fenômeno individual, traz consigo elementos constituintes de uma memória coletiva, que seleciona e exclui sentimentos e valores individuais. Estes valores nos remetem a uma história coletiva no que se refere aos afrodescendentes em Florianópolis.

Esta valorização das trajetórias surge por uma necessidade de perceber como estas memórias se entrelaçam no presente, ocorrendo uma prática reflexiva a cerca das histórias dos afros descendentes, num “processo histórico de resistência, deflagrado no passado, é evocado para constituir resistência hoje, praticamente como a reivindicação de uma continuidade desse mesmo processo” (SCHMITT, 2002, p.5).

Outro fundador conhecido, Abelardo Henrique Blumenberg, conhecido com Avez- Vous, também teve parte de sua biografia publicada. Como uma autobiografia, ele vai descrever a sua vida na Copa Lord.

Eu, quando infante, fui acalentado por várias babás. Costume da época, em que os lares florianopolitanos se serviam de pretas velhas para cuidar das crianças. Assim, tive a ventura de escutá-las sambas e marchinhas de carnaval [...] Cheguei aos 26 anos. Estava desempregado e sem nada que fazer. Procurava distrair-me com os moradores daquela área para driblar os momentos de ociosidade. [...] Papo vai, papo vem, bebida subindo às nossas cabeças, começamos a entoar sambas de carnaval. Foi aí que se deu o estalo inspirador da fundação da Copa Lord. (BLUMENBERG, 2005, p. 16).

Figura 35 - Aves Vouz<sup>51</sup>

Fonte: FUNDADOR..., 2008.

Ambas as descrições ou relatos são possibilidades e formas de utilizar a memória e história de vida como metodologia. Na fonte oral temos sugestões mais que afirmações, a linha da história de vida não é linear para quem a escuta, por isso sua interpretação deve ser sutil e rigorosa. Se há uma relação que une época e narrativa, convém verificar se a perda do dom de narrar é sofrida em diferentes segmentos (BOSI, 2004). São maneiras de dialogar com o que se passou. A oralidade por si trará uma possibilidade de historicizar e valorizar a dita vivência, tanto individual quanto coletiva,

“[...] junto ao amplo conjunto de sociedades tradicionais africanas que esposaram a oralidade,

---

<sup>51</sup> FUNDADOR da Copa Lord morre em Florianópolis. **Diário Catarinense**, Florianópolis, 31 jan. 2008. Disponível em: <<http://diariocatarinense.clicrbs.com.br/sc/noticia/2008/01/fundador-da-copa-lord-morre-em-florianopolis-1751635.html>>. Acesso em: 21 jul. 2013.



a transmissão da herança cultural tornou vital a importância do elo que une o indivíduo à palavra. É pela palavra que se reconstitui a história tradicional de um povo. Além disso, a própria coesão da sociedade também depende do valor e respeito que impregnam a palavra.” (BOSI, 2004, p. 146).

O que vamos perceber é que a música produzida pelos afrodescendentes constituiu parte da população de Florianópolis. Os morros tornaram-se uma nova cidade de uma pobreza mais extrema, mais afastada, mais delimitada, mais separada. (SANTOS A., 2009). Esta invisibilidade e mediações de significações imaginárias, da qual trata Fantin (2000)<sup>52</sup>, permite uma relação com as experiências urbanas e que muitas vezes articulam através destas experiências, destas histórias de vida características que dialogam tanto no campo da cultura quanto no político. A narração não está intrínseca nos livros, sua frequência esta no oral. O narrador narra a própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam, por muito que se deva à memória ao coletivo, na verdade é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador e das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum. (BOSI, 2004)<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Fantin pesquisou a cidade dividida entre os moradores de Florianópolis, principalmente os descendentes de açorianos e do outro lado os externos estrangeiros. Outro lado que ela não contempla na sua pesquisa, seria o desta cidade dos ricos e dos pobres, retratado, por exemplo, na dicotomia morro e asfalto.

<sup>53</sup> Ecléa Bosi adentra na temática da “velhice”, quando em *Memória e Sociedade*, no ano de 1973, ela afirma que a sua obra dialoga e se justifica entre duas linhas, a “velhice” e a memória. Numa viés que intersecciona a teoria e a prática, tanto na linguagem oral quanto na linguagem escrita. Apesar de ser uma tese originalmente no campo da Psicologia Social, sua interdisciplinaridade é notória. Bosi transcreveu depoimentos de oito pessoas que tinham mais de 70 anos, traçando o aspecto de vivência na cidade de São Paulo onde observaram as mudanças populacionais, levas migratórias e transformações que a partir da memória se pode (re) configurar um histórico importante e cuja única fonte utilizada foi a memória pessoal. Estas pessoas entrevistadas demonstram, através de suas falas, que nas suas memórias o caráter social ocupa uma função significativa. Para Bosi, a memória dos velhos vai ser uma construção de pessoas que já trabalharam, mas que agora estão envelhecidas, numa narração de pessoas que já não são membros ativos

São diversos registros que expressam o quanto a música de origem afro-brasileira(s) esteve e está presente no cotidiano brasileiro, no referente objeto está presente no cotidiano florianopolitano. Aves-Vous, Nego Quirido, Seu Vidomar, Seu César, Seu Ari, Dona Tinha, Dona Celinha e tantos outros que fazem parte de um coletivo que através de suas histórias está sendo possível contribuir acerca da percepção histórica do coletivo afrodescendente e do samba no contexto musical florianopolitano.

A memória oral é um instrumento precioso se desejamos constituir a crônica do cotidiano. Mas ela sempre corre o risco de cair numa “ideologização” da história do cotidiano, como se esta fosse o avesso oculto da história política hegemônica. Os velhos, as mulheres, os negros, os trabalhadores manuais, camadas da população excluídas da história ensinada na escola, tomam a palavra. (BOSI, 2004 p.15) E são estas pessoas que através da lembrança de passado, das histórias de vida, serão esse contato direto com os que têm algo a dizer.

Como Velha Guarda, como Guarda Velha, como Guardiões do Samba a memória se transforma num instrumento legitimador e instigador, Bosi nos ajuda a pensar sobre isto “há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente do grupo: neste momento de velhice social resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar.” (BOSI, 1998, p. 63).

A Velha Guarda com isso contribui para que os Integrantes tenham um espaço para conversar, socializar e lembrar, de acordo com suas ansiedades como pessoas relegadas ao segundo plano, como pessoas “esquecidas”. Novamente a relação de familiaridade e amizade aparece, pois justamente suas histórias se entrecruzam. Para Dona Tinha

A participação na Velha Guarda é ótima, pois é um espaço de conversa e de lembrar coisas do passado, além de cantar, antes as coisas eram mais fáceis, hoje tá tudo muito corrido, quase não se

---

da sociedade, ou seja, que para o sistema econômico já não podem produzir mais. Tendo eles a importância de relatar para os mais novos a sua história, de como participaram no processo constitutivo e como aprenderam. Na “velhice” eles se tornaram a memória da família, do grupo e da sociedade, assim os jovens não se ocupam com lembranças, o que se espera deles é que produzam e que em muitas vezes não se tem consciência desta violência implícita da qual são coibidos de lembrar.

tem tempo para os velhos, e a Velha Guarda dá essa oportunidade.

O tempo da memória irá trazer uma visão acerca das perdas e ganhos na velhice, acenando para uma necessidade de reconhecer os limites entre um passado que não virá mais e um presente e futuro cada vez mais dinâmicos e diferentes, porém a velhice terá algo que dificilmente os mais novos poderão obter com tanta propriedade, a vivência. A sabedoria, a experiência serão atributos característicos dos mais velhos, mas principalmente o conteúdo nas narrativas que será para ele mais rico e presente de histórias.

A velhice<sup>54</sup> é realçada em grupos como a Velha Guarda das Escolas de Samba como fundamental para legitimar tal grupo, a legitimação do grupo se dá justamente pela participação dos Integrantes na história desta Escola de Samba.

O falar, segundo Bosi (1998), é uma condição de ação individual na narrativa, mas também é coletivo, quando estas narrativas apresentam significados que são comuns, tratando-se de uma memória em constante transformação. Na entrevista, a atualização do vivido por meio da memória é realizada por meio da reorganização destas memórias nos espaços que estão presentes no cotidiano do narrador. A recordação estará próxima dos aspectos que são/foram significativos na sua vida, mesmo que de uma forma negativa ou positiva. A experiência na história de vida é de fundamental importância, pois as histórias vão sendo originadas a partir da relação com o vivido e com o que é narrado no presente.

A emoção terá um papel interessante neste processo de lembrança, no campo da psicologia se notará a facilidade no ato de lembrar quando estão presentes algo de impacto afetivo como o medo, alegria, tristeza, etc. Por isso, na memória que se refere à autobiografia, a cognição acompanhará a descrição e a percepção emotiva.

Assim, para adentrar neste campo das narrativas, a partir da memória autobiográfica, Bosi sugere que o pesquisador obtenha informações a respeito do assunto. Outra coisa fundamental é dar importância a objetos, espaços, lugares, registros fotográficos, para que se aproxime ainda mais da realidade do narrador. A este conhecimento

---

<sup>54</sup> O termo “velhice”, trazido por Bosi (1998), na presente pesquisa terá sentido no contexto da experiência dos que viveram e que atualmente estão inseridos no grupo chamado de idosos ou terceira idade.

prévio ela inclui uma conversa prévia com eles para que se possa adentrar em aspectos que até então somente por este contato direto é possível. Não se trata da conversa direcionada a lembrança, mas sim deste contato com o presente, com o vivido atualmente, para que se possa adentrar num passado mais revelador. Para Bosi, as gravações audiovisuais são importantes para revelar posteriormente ao pesquisador um silenciamento, uma exaltação, uma frase de resposta sucinta, que podem apresentar uma riqueza na narrativa.

A memória, mesmo que influenciada pelo caráter do indivíduo e psicológico, é influenciada pelas relações sociais, relações estas definidas pelos atores sociais envolvidos. Adentrar nestas relações sociais significa adentrar numa rede de emoções que envolvem sentimentos como a dor, as alegrias, as perdas, as frustrações, enfim, lembranças que permeiam uma rede de relações.

Neste papel do ouvir e de dar importância a experiência pessoal é que fica evidenciado um cotidiano muitas vezes desconsiderado numa história oficial<sup>55</sup>. A capacidade de (re) lembrar e narrar aspectos do passado possibilita a história sobre nós mesmos, num registro onde se ganha, a partir da vivência, uma dimensão social, obtendo testemunhas, fazendo com que a experiência seja por si só um processo de muitos.

A Velha Guarda torna-se uma possibilidade de resistência, de dar importância ao que é gratificante e agradável, já que para eles “não tem nada a perder”, conforme cita Seu Ari, no sentido que já estariam na última etapa de suas vidas. O próprio nome Velha remete a algo antigo, quando na verdade pode ser interpretado com o que Seu Teco explana: “a Velha Guarda não é o que é velho, mas onde será guardada a história e as memórias do samba”.

O termo “velha” denota, comumente, o como antigo, arcaico. Porém, o contato com este grupo contribuiu para dar outro sentido à palavra “velha”. Justamente a partir da outra palavra que a completa “Guarda”, pois ela ajuda a entender estes “Guardiões do Samba” como sujeitos, dando empoderamento a estas pessoas. Esta lembrança do passado é justamente de uma história em que existe uma relação longa entre eles e a Copa Lord, mas principalmente entre eles mesmos. Seu Ari vai trazer uma observação a cerca do quanto este contato entre os integrantes da Velha Guarda é longo, principalmente quando estes

---

<sup>55</sup> História oficial seriam as análises e representações da trajetória social, econômica e política de uma sociedade na qual prevalece uma trajetória linear marcadamente com uma interpretação e discurso de um grupo dominante no âmbito econômico e cultural.

relatam os fatos vividos por eles,

Meu primeiro contato com a Escola de Samba foi através da minha família que me levava para ver os desfiles que na época era pelas ruas da cidade, na época o Lidinho já desfilava, imagina quantos anos ele tem agora. Eu falo pra ele “Lidinho tu não tem só 74 anos, quando eu comecei tu já era veterano”. É claro, falei na brincadeira sabe? Meu compadre sabe como é né (risos) [...].

Dona Celinha trouxe a questão física e a limitação para justificar que a Velha Guarda compreende a inserção das pessoas que já não são mais interessantes para a dinâmica do desfile, do espetáculo. Ela complementa este comentário a cerca do desfile e o quanto a Velha Guarda tornou-se importante para ela

Teve muita mudança, para mim é que agora eu sou da Velha Guarda, já não desfilo mais, pois antes desfilava em várias Alas, por último estava desfilando na Ala das Baianas, mas agora sou da Velha Guarda, o cansaço vai batendo e aí já não dá mais para participar do desfile mesmo [...].

O envelhecimento, condição de velhice ou terceira idade são expressões que tratam de um tema muito próximo as narrativas e memórias. Na velhice, as pessoas nessa faixa etária passam dificuldades entre a adaptação entre o tempo vivido e tempo que esta por vir, retratando como a falência do corpo e os lapsos da mente irão espelhar a consequência desta vivência (BOSI, 1998). A partir desta limitação física, em consequência desta vivência, Dona Celinha comenta a importância da Velha Guarda para ela,

Desfilava em várias alas, por último comecei a sair na Ala das Baianas, mas aí começou a dar umas complicações para andar o percurso todo na passarela, então agora participo mais da Velha Guarda, gosto de cantar e a Velha Guarda me faz lembrar coisas boas.

A Velha Guarda da Copa Lord surge com esta necessidade de sociabilidade dos mais experientes, mas também possibilita a entrada e

uma nova configuração atrativa das Escolas de Samba, que tem no período que não abrange o Carnaval, a possibilidade de ser um atrativo musical das Escolas de Samba. Mas não somente musical, mesmo que não diretamente a própria apresentação da Velha Guarda também conta a sua história, também relata a sua vivência, conforme explica Seu Ari,

A Velha Guarda pra mim tem que ser valorizada e ouvida, nós somos os que sabem a história da Copa, nós vivemos o começo da Escola, tem que respeitar [...].

O ouvir tem que ser uma prática global, na verdade o ouvir é um aspecto que simboliza para o pesquisador o contato com a narrativa, porém este terá que aprimorar outros sentidos, para que ocorra um campo global de análise. Quando se ouve, também se observa os movimentos das mãos, dos pés, o movimento dos olhos, os semblantes que se exaltam juntamente com a fala, logicamente os registros sobre uma perspectiva serão registros do pesquisador, por isso este é um contato de reciprocidade de relações afetivas e, de alguma maneira, de diálogo. Neste contato direto com a narrativa, laços de amizade serão fundamentais para que a confiança seja cada vez mais frequente nas falas, para que estes sentidos sejam efetivamente expressões mais preocupadas com as próprias lembranças do que com o que pesquisador irá significar como importante para a pesquisa. Para isso a relação que se baseia nesta (con) vivência tem que ser gradativamente construída.

Figura 36 - Dona Celinha no Encontro das Velhas Guardas



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

Na verdade, para esta coletividade, a narração possibilita o individualismo, pois os acontecimentos por mais que tenham ocorrido em lugares e com as mesmas pessoas, a própria narração terá peculiaridades e percepções diferentes em cada narrativa, porém valoriza o coletivo quando se juntam estas narrativas e particulariza ainda mais as relações históricas presentes no grupo. As narrativas individuais conciliam aspectos similares em alguns pontos e que ampliam as experiências através de uma narrativa coletiva, para que este exercício de lembrança seja, mesmo que individualmente, um importante registro histórico de suas vidas.

## 2.5 ENSAIOS E (RE) ENCONTROS: A CONVIVÊNCIA COM A VELHA GUARDA

Os ensaios da Velha Guarda da Copa Lord ocorrem no espaço do Sindicato dos Bancários de Florianópolis e Região, localizado na Rua Visconde de Ouro Preto número 308. A combinação era de que iríamos conversando antes dos ensaios, de acordo com os questionamentos trazidos por mim. Porém, na prática este planejamento foi modificado. Houve sim o interesse por parte dos integrantes, mas não me sentia a vontade de interromper e desenvolver algum questionamento sem antes conhecer visualmente o grupo. Assim, fui fazendo registros por meio de fotos e vídeos, além de registros no diário de campo.

A comunicação, a partir da oralidade, será influenciada por práticas que a precedem e que interfiram nela. Sendo um contexto que permite ao narrador, através da percepção e apreensão temporal, justificar e (re) criar uma narração a partir do vivido. Por isso, o discurso não será definido nele mesmo. A disposição textual, a recepção de quem ouve, a intenção do narrador possibilita a existência deste momento poético, dessa vivência e experiência com o narrador, ou seja, com a Velha Guarda.

Descriverei cada passo, cada encontro de uma maneira mais extensa. Cada encontro surgiu como uma continuação do anterior, cada encontro foi uma história de vida que complementou a anterior e contribuiu para a continuação da posterior.

### **2.5.1 Velha Guarda nos Ensaios: espaço da performance e de sociabilidade**

O ensaio é iniciado pelo atual presidente da Velha Guarda, o Seu Teco<sup>56</sup>, após são feitos agradecimentos religiosos dos adeptos do catolicismo, por meio de um Pai Nosso e Ave Maria. Em seguida são dados os informes e logo começam a ensaiar o repertório, as músicas ensaiadas foram Vem Forasteiro (1956)<sup>57</sup>, Quem vem lá (1965), Pastores da Noite (1976), Caldeirão dos Bruxos (1985) e Paixão da Velha Guarda.

O espaço físico é amplo, a sala tem no centro uma grande mesa oval e cadeiras estofadas. No fundo tem um computador que eles utilizam para imprimir ou revisar alguma dúvida com relação a eventos ou letras das músicas ensaiadas.

Nos primeiros encontros me posicionei externamente ao grupo. Percebi que a câmera/filmadora trazia incomodo para alguns integrantes, pois alguns estavam observando a observação, ou seja, num papel de pesquisador me sentia o pesquisado. Este olhar dialético da observação, no sentido de observar, mas saber que está sendo observado remete a um processo construtivo e de respeito. Mesmo eu esclarecendo a eles que o respeito e a confidencialidade estariam presentes na minha prática de pesquisa, a resposta só viria durante a própria prática. A observação deles contribuiu para uma atuação mais crítica sobre o meu olhar e minhas ações durante a pesquisa.

---

<sup>56</sup> João Ferreira de Souza, mais conhecido como Seu Teco, participa da Escola de Samba “Embaixada Copa Lord” desde 1952, quando ainda não era uma entidade formal. Em 1955, já criada oficialmente, ajudou na construção da sede. Desde então tem sido membro ativo. Hoje faz parte do Conselho Deliberativo da mesma.

<sup>57</sup> Os anos são referentes ao período em que a Copa Lord desfilou com estes sambas-enredo.



Figura 37 - Sindicato dos Bancários de Florianópolis e Região



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

Figura 38 - Velha Guarda antes do ensaio



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

A disposição na sala pelos integrantes se dá com as mulheres num lado, homens do outro e dois integrantes instrumentistas, que executam o cavaquinho e o surdo. O número de integrantes durante os ensaios varia de 14 a 18 pessoas. No ensaio nenhuma voz utiliza de recursos como microfones, nem os instrumentos que acompanham. Após o início de cada música, apesar de tratar-se de conjunto, a interpretação e regulação de cada voz acontece de forma individual pelo executante, não tendo um maestro ou regente para alterar esta dinâmica no volume. Em cada música, geralmente, o que é revisto constantemente são as convenções de início e fim, ou ainda possíveis passagens de uma música para outra. A participação é coletiva no que se refere às sugestões, não havendo a princípio alguma outra fala rígida e definitiva.

Esta ausência de maestro ou de alguma pessoa para comandar ressalta a participação individual e coletiva. Paradoxalmente, tem-se uma dinâmica que exige que o grupo se converse mais, mas que durante as execuções musicais, cada integrante sinta a sua interpretação no grupo. A afirmação realizada por mim não desmerece o papel dos maestros ou regentes nas diversas organizações musicais, entretanto esta ausência apresenta uma similitude entre as práticas religiosas afrobrasileiras, na qual o canto ao som dos atabaques, ilus, tambores<sup>58</sup>, etc. é feito pelo coletivo. Neste tipo de prática, a intensidade do som e a dinâmica sonora não tem no seu controle um sujeito apenas, o controle ocorre coletivamente. O canto deve ser realizado independente do que a pessoa participante tem como conceito de afinação, métrica, dinâmica, etc. Mesmo que o ogan<sup>59</sup> tenha no seu cargo uma representatividade organizativa no grupo, aspectos musicais individuais são corrigidos ou mantidos pelo próprio executante. Isto contribui na falta de tensão durante a execução, na verdade a única coisa que se “exige” é cantar<sup>60</sup>.

No início dos ensaios a ritualística se repete, os pés estão parados em posição de “escuta”, de “inquietação”, de “espera”, as mãos estão inquietas, esfregam-se. Após o início, o corpo já se movimenta na métrica do surdo e da rítmica dos acordes do cavaquinho. Os semblantes vão modificando, o que eram pés de “escuta”, agora são pés de “marcação”, pés que retratam o movimento no compasso do surdo e do pandeiro, pés que acompanham ou incentivam o cantar. Nas próximas

---

<sup>58</sup> Instrumentos percussivos sacralizados utilizados nos cultos afro-brasileiros.

<sup>59</sup> Cargo da pessoa que é responsável pelos cantos e toques nos cultos afro-brasileiros.

<sup>60</sup> Esta análise mais empírica recai justamente porque sou adepto e frequentador da Umbanda e do Batuque, de origem afro gaúcha, tendo nelas o cargo de ogã.

músicas o corpo já dialoga com a fala e já existe uma interação a exemplo do pagode (como festa), a sala é transformada, se no período matutino e vespertino é utilizada em detrimento de outros interesses, naquele momento a música e principalmente os movimentos corporais e os sentidos transformam o local.

Figura 39 - Velha Guarda antes do ensaio



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

Na concepção da performance poética, os gestos, a voz, cada momento, cada movimento, são movimentos que nunca se repetem, eles estão em contínua modificação e esta dimensão da diferença corpórea faz com que se ampliem as atitudes relacionadas à expressividade. A dinamicidade da performance poética é construída e (re) criada a todo momento, a partir da entonação vocal e da movimentação corpórea. Para esta criatividade da performance não existirá um limite, pois as expressões com o fazer corpóreo em conjunto com o vocal se fará sempre num processo em constante expansão.

O ouvinte-espectador espera, exige que o que ele vê lhe ensine mais do que simplesmente o que ele vê, revele-lhe uma parte escondida desse homem, das palavras, do mundo. Essa voz não é mais a mera voz que pronuncia: ela configura o inacessível; e cada uma das suas inflexões, de suas variações de totalidade, de timbre, de altura... (ZUMTHOR, 1997, p. 229).

Sendo a performance poética o movimento do corpo de maneira indeterminada, a gestualidade, as expressões, a comunicação e o vocal, assumem em cada experiência uma alta possibilidade de contato poético. De maneira que, a memória, através da oralidade, a performance, como expressão corpórea, estão ligados. Assim, a performance modificará o conhecimento que está sendo externalizado. Ela não está somente comunicando, mas também está marcando este conhecimento.

Para ouvir a voz que pronunciou nossos textos, basta que nos situemos no lugar em que eco possa talvez ainda vibrar: captar uma performance, no instante e na perspectiva em que ela importa, mais como ação do que pelo que ela possibilita comunicar. Trata-se de tentar perceber o texto concretamente realizado por ela, uma produção sonora: expressão e falas juntas, no bojo de uma situação transitória e única. A informação transmite-se assim num campo dêictico particular, jamais exatamente reproduzível, e segundo condições variáveis, dependendo do número e quantidade dos elementos não linguísticos em jogo. (ZUMTHOR, 1997, p. 219).

A relação entre a oralidade e a leitura envolve diferenciações importantes, enquanto na primeira a voz se torna a transmissora ligada ao gestual, na segunda ocorre pela escrita, pelo impresso, sendo contemplado já em segundo plano pela leitura. A relação da obra oral com a conservação está na memória, enquanto na escrita a conservação se liga ao livro.

Esta voz, na qual a oralidade se apoia atualmente, é uma voz mediatizada. Através dos aparatos tecnológicos, no caso os registros audiovisuais, ocorreram semelhanças e diferenças no ato de ler, no sentido de que ocorra a repetição e a simulação da corporeidade. Porém, isto não substitui o corpo e a sua presença durante a narrativa. A voz se torna um prolongamento do que se sente através do corpo.

Durante os ensaios, o ambiente é amistoso, eles cantam em círculo e constantemente se entreolham para verificar uma passagem de música, uma nota bem sucedida, uma lembrança que porventura aconteça, principalmente nas músicas que se identificam.

As músicas que fazem parte do repertório da Velha Guarda da Copa Lord demonstram como ocorre esta relação. Estas músicas tem uma importância histórica não somente para a Velha Guarda, mas para a

Copa Lord. Uma delas é “Vem Forasteiro”,

Vem ver, admira forasteiro  
A deslumbrante natureza  
Do paraíso brasileiro  
Florianópolis,  
Linda ilha esmeraldina,  
Com a sua ponte e baías,  
O cenário fascina.

Sendo o primeiro samba de autoria de Avez-Vouz, este samba foi inspirado, segundo o próprio Avez-Vouz e depoimento dos integrantes, nos turistas no início dos anos 50 que vinham visitar Florianópolis. Logo, as músicas têm também na sua forma de composição e de escolha, um histórico e contexto com significação para a Velha Guarda da Copa Lord. A música é um exemplo de como a oralidade engloba não somente a voz, mas uma série performática que (re) edita as histórias.

Outra música citada é Caldeirão dos Bruxos, eles comentam que esta música (samba-enredo), de autoria de Celinho da Copa Lord, Edu Aguiar e Fausto, é a preferida das crianças. Para eles a melodia e principalmente o refrão dá uma conotação de um aspecto fantástico, principalmente neste verso “não vá na rua/olha o boi tata/ sexta-feira de lua/ tem bruxa no mar”.

Numa letra de um samba-enredo estão presentes aspectos em que significam não somente um gosto pessoal, mas uma representatividade para o grupo. De tal maneira que Caldeirão dos Bruxos, por exemplo, pode relacionar o interesse das crianças pelo aspecto da imaginação e aproxima-las da Velha Guarda, o velho e novo se relacionam por intermédio da música, do canto, da oralidade.

“Quem Vem Lá”, samba considerado como Hino da Copa Lord, que faz referência à importância da comunidade e da representação da Copa Lord para a Comunidade é outra referência para os Integrantes,

Quem vem lá de amarelo vermelho e branco  
Levantando a poeira do chão  
É a Copa Lord do Morro da Caixa  
Que vem sambando com satisfação  
Cantando com harmonia a sua linda melodia.

A importância da Copa Lord para estas pessoas, evidenciada nas músicas e nos depoimentos contribuem para compreender o quanto a Velha Guarda esta inserida na Escola de Samba. O verso “Sambando

com satisfação” vai remeter à ligação sentimental com a Escola. Estas verdadeiras declarações de fidelidade e “amor” pela Copa Lord, contribuem para fortalecer as ações que resistem as exigências da indústria cultural a qual as Escolas de Samba se propõem a cumprir, até para “sobreviver” e acompanhar a “evolução” necessária.

Figura 40 - Velha Guarda antes do ensaio



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

Com a observação e o relacionamento no contexto em que eles se sentem a vontade, onde podem declarar o seu “amor” pela Copa Lord, o primeiro estranhamento se rompe e se estabelecem relações mais próximas entre nós. Não são mais senhores e senhoras que não conheço, a música muda e transforma estas pessoas. Alguns se mexem efusivamente, outros mais comedidos percutem na mesa criando os seus idiofones, outros se olham e parecem se reconhecer nas suas expressões de felicidade.

Seu Lidinho<sup>61</sup>, durante o ensaio, se transforma, sua voz quase não é ouvida antes do ensaio, mas quando inicia seu corpo fala e é “ouvido” com frequência. O corpo quer falar e para falar existe o movimento, é este movimento que transforma o espaço e dá característica peculiar ao ambiente.

---

<sup>61</sup> Lídio Augusto de Souza, conhecido como Seu Lidinho, com os 73 anos, conhecido por ser passista da Copa Lord. A primeira vez que vi Lidinho foi numa noite no Bar do Noel em que estava tocando no Grupo Torresmo a Milanesa, lá estava ele, um senhor extremamente revigorante e que surpreende a muitos pela malemolência e pela vontade que tem nos pés.

Figura 41 - Lidinho antes de começar o ensaio



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

Figura 42 - Lidinho durante o ensaio



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

Zumthor apresenta, a partir da concepção sobre performance poética, a importância da aproximação entre o vocal e o corpo. Ressalta-se a maneira com que ele atribui à voz esta amplitude, no sentido de não somente resumir a oralidade à expressão vocal, ou seja, para ele deve-se considerar e estimular a voz enquanto presença corpórea. A concepção de que a performance é a principal forma da comunicação através da poesia é ressaltada por Zumthor (1997), adentrando na percepção sobre

as performances através da leitura. A volta de algo que se passou não é possível na sua máxima fidelidade, pois não se poderia criar o mesmo ambiente, com as mesmas características e os mesmos sujeitos envolvidos, enfim não se pode voltar no tempo. O texto assim não deve ser considerado somente como um suporte para as expressões verbal ou vocal, pois estão inseridos nele aspectos externos que o compõe, numa prática que a diferencia da leitura individual para uma leitura mais poética, permitindo a partir de um conceito de performance uma recepção coletiva e que envolve outros sentidos.

Zumthor ressalta a presença da fala oral, explicitando que esta fala apresenta os elementos palavra e voz, o primeiro elemento se refere ao aspecto linguístico, já o segundo é na concepção da voz apresentar tom, ritmo e presença corporal. A performance apresenta uma linha tênue entre a voz e a letra, por meio da qual elementos com a oralidade, texto, voz, etc. variam no tempo e no espaço. Para ele, é na totalidade da performance que se define o texto vocalizado como arte, assim ela será sempre aberta ao acaso e passiva de variação.

Figura 43 - Velha Guarda no intervalo do ensaio



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

A performance vai cedendo lugar ao tempo, depois de uma hora e meia de ensaio, o fim está próximo, chega a saideira (última música) e por fim cada um vai voltando do êxtase musical. A música dá lugar ao formalismo do prédio, da sala, das cadeiras, enfim de novas possibilidades, novamente de “silêncio corporal”.



Quanto a este silêncio, os estudos dos vocalises<sup>62</sup>, para Zumthor, expressam uma importância nos estudos da oralidade. Os vocalises são componentes não linguísticos expressos através de momentos como o silêncio.

Não sendo o silêncio uma ausência de conteúdo, mas uma possibilidade de vocalise, na medida em que a voz surgirá de um espaço silencioso para ter o retorno no mesmo silêncio. Assim, as vocalises terão importância, mesmo que não sendo oralizadas, pois as mesmas têm sentido enquanto performance e com presença corporal. Mesmo o silêncio antes de começar o ensaio, pode-se considerar como uma preparação para novos movimentos, novas falas, de maneira que era preciso o anterior para significar o posterior, era preciso o silêncio para significar a música. Os silenciamentos presentes no texto poético terão que ser percebidos pelo leitor ou pelo ouvinte, demonstrando que o texto não conseguirá se manter fechado às contribuições a ele direcionadas.

Após os ensaios, os momentos de “silêncio corporal” possibilitaram uma aproximação e uma “naturalização” de minha presença como pesquisador, como pessoa externa, porém com mais liberdade de perguntar e ouvir. Isto ocorre gradativamente, conforme cito:

Fiquei até o final do ensaio, já tinha acabado as fotos e registros dos vídeos, já que o ângulo não estava satisfatório devido a minha posição e provavelmente alguma mudança de posicionamento faria distrair o grupo no ensaio. No fim, com as pessoas saindo, busquei perceber como era o processo do final do ensaio, alguns iam saindo em grupo, outros sozinhos, as mulheres saíram primeiro, os homens vão saindo mais lentos. Passos mais experientes que parecem não correr contra o tempo. Por fim, sai com o grupo formado pelo Seu Teco, Seu Lidinho, Seu César, Seu Ari, fomos em direção a Praça XV, conversavam bastante, novamente são passos lentos para um ritmo mais rápido que estava acostumado a andar, as conversas se alinhavam como lembranças, com fatos, muitos assuntos,

---

<sup>62</sup> Este conceito de vocalise não é o trazido no campo da teoria musical, que trata da vocalize como sendo um exercício vocal, consistindo em cantar sobre uma ou mais vogais variadas linhas melódicas.

risadas. Como eram valorizados e conhecidos quando andávamos na rua, encontramos algumas pessoas em frente à Igreja da Catedral, eles exaltaram o grupo e como uma reverência tiraram fotos, o assunto circundou pelo cancelamento do desfile do carnaval passado (Diário de Campo do autor, 20 de janeiro de 2014).

Os depoimentos durante a pesquisa foram concebidos muitas vezes em momentos inusitados, momentos de conversas informais. Estes momentos, em continuação com os ensaios, são momentos que instigam a narração. Após os ensaios, isto ocorreu com mais frequência e mais naturalidade. Os passos lentos são justamente para recriar a possibilidade de lembrança entre eles.

No início da pesquisa, eram constantes indagações por parte de alguns integrantes quando ocorreriam as conversas necessárias para o andamento da pesquisa. Porém, a minha ação foi de cautela, no sentido de que a memória trazida espontaneamente e em momentos significativos para eles eram mais importantes para o andamento da pesquisa. Perguntas como “o que você quer saber”, deram lugar a “eu estava me lembrando”, depoimentos que intencionavam contribuir na pesquisa, começaram com decorrer da pesquisa a se tornar falas espontâneas e histórias de momentos informais como o relato anterior. Para isso existiu a necessidade perceber o Tempo de pesquisa como algo construtivo, a valorização do tempo por parte do pesquisador, no sentido de quanto mais rápido pergunto, mais rápido termino, principalmente no campo das lembranças, deve ser observado para que isso não prejudique o andamento da pesquisa.

Quanto às indagações, procurei deixá-los tranquilos e esclareci que o momento era de eu registrar com fotos e principalmente com vídeos. Sendo que os vídeos ajudaram a perceber o que Zumthor (2007) apresenta como *emanação do corpo*<sup>63</sup>, em que a voz é representada sonoramente, a partir do timbre, da entonação, da variação nas sílabas, foi possível não só interpretar palavras, mas gestos, expressões e identificando no corpo também uma fala.

---

<sup>63</sup> Zumthor (2007, p. 27) cita “Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de *emanação do corpo* e que, sonoramente, o representa de forma plena”.

## 2.5.2 A Velha Guarda Musical

Durante a pesquisa, ocorreram dois eventos, o Encontro das Velhas Guardas e a Gravação do DVD. Estes eventos me ofereceram uma nova perspectiva de análise dos sujeitos da Velha Guarda da Copa Lord, uma análise que recai sobre a Velha Guarda enquanto Velha Guarda Musical.

Figura 44 - Velha Guarda da Copa Lord durante apresentação



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

O primeiro evento foi o Encontro das Velhas Guardas, este encontro foi organizado pelas Velhas Guardas da Consulado do Samba, Coloninha, Copa Lord e Protegidos da Princesa, chamadas de Coirmãs,

Pode-se dizer que essas quatro agremiações – Protegidos, Copa Lord, Coloninha e Consulado – conseguiram ao longo de suas trajetórias, atravessar esse momento de transformações caracterizado pela crescente espetacularização da festa carnavalesca (a exemplo do ocorrido também no carnaval carioca) mantendo-se mesmo assim ativas no carnaval local, o que não ocorreu com outras tantas Escolas de Samba da cidade, que não conseguiram se adequar às demandas desse carnaval “espetáculo”. (SILVA, 2006, p. 86).

O respeito entre as Coirmãs (re) significa o papel da rivalidade e do Mundo do Samba em Florianópolis, as ações cada vez mais coletivas, segundo o Seu Teco, “facilita para que a relação entre as Escolas de Samba seja cada vez mais amistosa.” De maneira que, o Encontro das Velhas-Guardas teve como propósito uma maior amplitude das Velhas Guardas no cenário musical de Florianópolis e principalmente visibilizar, por meio das apresentações, o quanto elas são importantes para o Mundo do Samba em Florianópolis.

Figura 45 - Palco onde foi realizado o Encontro das Velhas Guardas



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

O evento aconteceu no Restaurante Praça Onze<sup>64</sup>. Os integrantes das Velhas Guardas trabalharam na bilheteria, na organização do almoço, entre outras atividades relacionadas a logística do evento. Entrando no restaurante, o ambiente musical era envolto pelo repertório de sambas executados por grupos locais. Sendo uma confraternização e um reencontro entre as Velhas Guardas, mas também do público com elas. Os integrantes da Copa Lord estavam numa grande mesa, juntos assistiam, conversavam e curtiam o momento de valorização de sua representatividade no Mundo do Samba.

<sup>64</sup> O Bar e Restaurante Praça Onze existe a dez anos, localizado Bairro Praia Comprida, inaugurado por Amarildo, ex-integrante do Grupo Um bom Partido, é um Bar e Restaurante que apresenta na sua arquitetura das casas Açorianas, tendo na sua capacidade um espaço para cinco mil pessoas.

Figura 46 - Velha Guarda da Copa Lord em apresentação no Encontro das Velhas Guardas



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

Após o almoço, iniciou a apresentação das Velhas-Guardas, primeiramente houve um desfile com as bandeiras das respectivas Escolas de Samba. A partir deste momento, os semblantes novamente têm a sua modificação condicionada a música e a oportunidade de apresentar não somente o repertório musical, mas de estar naquele espaço familiar e de contato com a sua Escola. As Velhas Guardas, na sua ordem vão se apresentando, sendo acompanhadas por grupos de Samba de Florianópolis, no caso da Velha Guarda da Copa Lord o grupo que acompanhou foi o grupo Um Bom Partido<sup>65</sup>.

Na apresentação da Copa Lord, Seu César realizava para cada música um breve histórico do que a música representava e quem eram os autores. A animação foi uma constante em cima do palco. Aliás, o palco que ficava disposto bem no centro do Restaurante dava uma possibilidade de movimento e disposição muito semelhante a uma roda de samba, onde o público ficava em volta participando e dançando. O repertório conhecido pelo público demonstrando não somente o quanto estas músicas têm identificação com os Integrantes da Velha Guarda, mas também como o público, que frequenta os espaços do samba em

---

<sup>65</sup> O grupo de Samba Raiz “Um Bom Partido” foi fundado em 1998 por moradores do bairro Dona. Adélia, município de São José. Já acompanharam grandes intérpretes da música popular brasileira, entre eles, Noite Ilustrada, Xangô da Mangueira, Monarco, Jair do Cavaquinho e Argemiro da Velha Guarda da Portela.

Florianópolis, (re) conhece estas músicas.

Figura 47 - Velha Guarda da Copa Lord e Grupo Um Bom Partido em apresentação no Encontro das Velhas Guardas



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

Os próximos encontros aconteceram em outros espaços, pois iria ocorrer na semana posterior ao Encontro das Velhas Guardas, a Gravação do DVD “Tradição: som das Velhas Guardas de Florianópolis” com as Velhas-Guardas da Coloninha, Protegidos e Copa Lord<sup>66</sup>.

Até então, os ensaios eram somente com a presença dos integrantes da Velha Guarda, mas na semana seguinte ao Encontro das Velhas Guardas, seria uma semana com vários ensaios com os músicos que iriam acompanhar na Gravação do DVD. Um deles foi na Casa de Noca<sup>67</sup>.

A Casa de Noca fica no Bairro da Lagoa da Conceição, num casarão localizado na Avenida das Rendeiras. A Casa trás um aspecto rústico, num cenário alternativo a Casa de Noca tem estilos musicais que variam entre samba, jazz, blues, samba-rock, forró, entre outros

<sup>66</sup> O projeto intitulado “Tradição: O Som das Velhas Guardas de Florianópolis foi contemplado pelo Edital Elisabete Anderle”.

<sup>67</sup> Restaurante e Bar, localizado na Lagoa da Conceição, foi inaugurada em 2011. Um dos sócios fundadores da Casa de Noca, Marinho Freire é o produtor do DVD, o que me parece que facilitou a utilização deste espaço privado.

estilos que a Casa de Noca apresenta na sua rotina de apresentações.

Desta vez o ensaio se diferenciou dos outros encontros por ter músicos externos a Velha Guarda da Copa Lord. A dinâmica dos ensaios foi no sentido de otimizar e tornar o ensaio “produtivo”, o que de certa maneira ocorreu. As músicas já tinham um arranjo voltado aos instrumentos de sopro (sax tenor, flauta transversal, clarinete e trombone), cordas (cavaquinho, bandolim, violão) e percussivos (pandeiro, bateria, surdo, congas). Porém, as opiniões que eram tão comuns nos ensaios anteriores, agora guardavam lugar para um silêncio para observar quem os estava observando-os, ou melhor, acompanhando-os, no caso, os músicos.

Figura 48 - Velha Guarda da Copa Lord durante o ensaio na Casa de Noca



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

Este contato entre músicos e Velhas Guardas chamou a atenção, pois as opiniões coletivas e tão comuns deram espaço para o tempo dinâmico, para a pressa “natural”, pois tinham mais dois outros grupos para “passar o som”<sup>68</sup>. A dinâmica rápida e profissional pareceu tomar lugar do lento e amador. Contudo, os integrantes em nenhum momento comentaram durante ou depois do ensaio algo neste sentido.

---

<sup>68</sup> Passar o som seria na gíria musical algo como uma prévia da apresentação no que se refere a música.



Figura 49 - Velha Guarda da Copa Lord durante o ensaio na Casa de Noca



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

Figura 50 - Velha Guarda da Copa Lord durante o ensaio na Casa de Noca



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

A gravação do DVD ocorreu no dia 13 de fevereiro, no Teatro Ademir Rosa localizado no Centro Integrado de Cultura (CIC). O horário para o público externo estava marcado para as 21 horas, porém desde 17 horas os músicos e as Velhas Guardas estavam no espaço do



Teatro para passagens de som, regulação de iluminação, enfim, houve toda uma preparação para a gravação do um DVD. Cada Velha Guarda teve o camarim específico, no qual havia alimentos diversos. Durante o tempo de espera eles cantavam algumas canções, ou iam fazendo a maquiagem (principalmente as mulheres), além de relembrar fatos dos carnavais passados.

Figura 51 - Velha Guarda da Copa Lord no camarim antes da Gravação do DVD



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

As roupas específicas do show estavam no cabide, sapato amarelo com um detalhe amarelo na ponta, calça branca, camisa vermelha, gravata amarela, paletó branco e chapéu branco com uma faixa vermelha, esta era vestimenta utilizada pelos homens. As mulheres usavam uma roupa toda amarela com a sandália amarela, na saia e na camisa tinham faixas vermelhas e amarelas. As cores tinham sentido com a bandeira da Copa Lord, dizia um integrante.

Figura 52 - Velha Guarda da Copa Lord no camarim momento da Gravação do DVD



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

O Show começou com a apresentação da Velha Guarda da Coloninha, seguida da Protegidos da Princesa e por fim da Copa Lord. Durante a gravação ocorrem interrupções para corrigir ou acrescentar algum detalhe musical.

Entre os encontros informais, os ensaios com músicos externos, as apresentações nos dois eventos, pude perceber uma modificação numa decisão mais coletiva e mais lenta para uma decisão mais individual e rápida. Não eram momentos de desrespeito, mas de uma necessidade do espetáculo ser apresentado. A Velha Guarda Musical, mesmo assim, se adaptou ao contexto, mantendo algumas características como o entusiasmo e a performance durante as músicas. O que sinaliza que existem diferenças entre os dois tipos de Velha Guarda citadas, entretanto são características que se complementam dialeticamente. A Velha Guarda como guardiã do samba, numa abrangência política e social, permanecerá resistindo aos ditames do que é dinâmico, uma exigência do sistema econômico predominante. Enquanto a Velha Guarda Musical se adapta ao que é exigido pela indústria cultural e se utiliza desta adaptação para legitimar a Velha Guarda que guarda a Escola de Samba na sua história.

Figura 53 - Velha Guarda da Colônia na Gravação do DVD



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

Figura 54 - Velha Guarda da Protegidos da Princesa na Gravação do DVD



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

Figura 55 - Velha Guarda da Copa Lord na Gravação do DVD



Fonte: Acervo do Autor, 2014.

### 3 LUGARES DO SAMBA: PAISAGENS SONORAS DO SAMBA EM FLORIANÓPOLIS

A vivência dos Integrantes da Velha Guarda tem no seu contexto este cenário dos redutos do samba, reuniões familiares, religiosas e os clubes negros onde se resistia às proibições do espaço público. Assim, a família terá um papel importante neste ingresso na Copa Lord, ela será um importante elo para que estes tenham os primeiros contatos com a Escola de Samba. O que chama atenção é o aspecto que antecede esta vivência, onde o papel da família neste ingresso no mundo do samba é fundamental. Além disso, no mundo do samba, a paisagem sonora do samba que se forma em Florianópolis, tem a participação e a contribuição destes Integrantes.

#### 3.1 A PARTICIPAÇÃO DA FAMÍLIA

As lembranças remetem ao contato familiar como fundamental para este ingresso no Mundo do Samba. Eles citam a família como tendo um papel preponderante para a inicialização, a família catalisa um movimento de iniciação a rede de sociabilidade que as Escolas de Samba dão a continuidade, na qual o caminho originado nas Escolas de Samba será um prolongamento, “não sou eu como indivíduo que formo família, mas é a família, e as relações que se fazem por meio dela, que me legitima como membro daquele espaço social. É a relação que me transforma de indivíduo em pessoa” (DAMATTA, 1997, p. 91).

Para o Seu Ari o ingresso no Mundo do Samba foi influenciado pela família,

Meu irmão me levou para desfilar com a Protegidos na minha primeira vez, era em 1962, no outro ano fui para a Copa Lord a convite do Armandino, no outro ano ele foi para a Presidente do Copa [...].

As relações de compadres como a que se dá entre o Seu Ari e o Seu Lidinho, ou as relações fraternais constante nos discursos dos Integrantes da Velha Guarda irão identificar esta relação familiar definida por DaMatta e retratada por Tramonte (1996, p. 219), “o termo família é utilizado para se referir à comunidade organizada em torno da escola de samba”, porém até chegar à família do samba, os indivíduos da Velha Guarda da Copa Lord se formam pela família sanguínea. Seu

César fala “lembro-me da participação do meu pai na Copa Lord e isto me influenciou bastante” e o prosseguimento com as gerações posteriores é citado com orgulho por Dona Tinha, “minha netinha também já gosta bastante, já ensaia uns passos, é assim a família toda no samba”.

Em Florianópolis, pesquisas realizadas por Silva (2006, 2012), Macedo (2011), demonstram as modificações no ambiente musical e principalmente do aparecimento do samba em Florianópolis e as modificações e expansão dos espaços de sociabilidade do Mundo do Samba.

Florianópolis mesmo sendo uma cidade pobre economicamente, não carecia de entretenimento para as camadas populares. Todavia, esse mundo dos negros e mulatos da cidade não interessava as classes dirigentes que, nos clubes ou em passeios ao redor da Praça XV, repeliam as populações negras da participação em suas atividades sociais e culturais. (SILVA, 2000, p. 36).

Silva, através de depoimentos registrou as variadas formas de sociabilidade dos negros moradores do Maciço do Morro da Cruz, semelhante ao que se realizava em outras áreas urbanas do país, nos encontros celebravam, fazendo festas e aniversários, sendo estas festas com a participação dos familiares, vizinhos e músicos, geralmente da comunidade.

Num destes depoimentos Gentil do Orocongo<sup>69</sup>, morador da Comunidade do Monte Serrat e famoso por executar o instrumento Orocongo de origem africana, mais especificamente de Cabo Verde<sup>70</sup>,

---

<sup>69</sup> Sobre Gentil de o Orocongo ver: Luz (2006).

<sup>70</sup> O orocongo é um instrumento que pode ser descrito como um instrumento de princípio semelhante ao de um violino ou rabeca, porém de uma corda só friccionada por um arco rústico. Sua caixa de ressonância é feita com uma cabaça ou catuto seccionada por cavalete triangular de madeira que tange o couro e segura a corda. Gentil constrói o instrumento há mais de 20 anos e hoje vende e utiliza esse conhecimento para dar oficinas e incrementar sua renda familiar. Gentil conheceu o orocongo quando tinha aproximadamente 10 anos e através de um morador próximo de sua casa vindo do Cabo Verde, África. Raimundo, mestre e professor, era africano, filho de um náufrago que desembarcou na Ilha e trouxe o instrumento consigo. O “cabo verde”, como

cita que no final da década de 40, na localidade do Morro do Mocotó, “tinha musica de caboclo, batata, aipim, aquelas comidas [...]”, além de outras lembranças trazidas nos depoimentos, percebe-se o cenário em que conviviam os moradores dos Morros um cenário mais familiar e mais específico dos moradores.

Figura 56 - Seu Gentil do Orocongo, segurando o instrumento Orocongo<sup>71</sup>



Fonte: Severo, 2011. Foto: Marcio Vieira de Souza.

### Como relembra Dona Tinha

Comecei na Copa Lord sendo convidada pela Uda, era ela que levava e buscava, ela conversou com a minha mãe e se responsabilizou em trazer

---

era conhecido professor, tornou-se o verdadeiro responsável pelo aprendizado e pelo contato de Gentil com o instrumento. (LUZ, 2006).

<sup>71</sup> SEVERO, Antunes. **Gentil Camilo Nascimento Filho, o Gentil do orocongo**. Caros Ouvintes: Instituto de Estudos de Mídia. 04 out. 2011. Foto: Marcio Vieira de Souza. Disponível em: <<http://www.carosouvintes.org.br/gentil-camilo-nascimento-filho-o-gentil-do-orocongo/>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

direitinho. Com 13 anos comecei tanto nos desfiles como ajudando nas costuras. Ajudava a bordar também, tinha a falecida Mariazinha que de manhã cedo em que ficamos na casa, ajudava ela a fazer os bolinhos de chuva [...].

Seguindo o que acontece em outras manifestações da cultura popular no Brasil, nas agremiações carnavalescas, convivem pais, tios, avós, os chamados velhos e/ ou adultos, e s filhos, netos e bisnetos alocados. Nessa vivência são transmitidos, oralmente, regras de conduta e preceitos de um etos de sambista, ou seja, um modo de estar no mundo do qual faz parte o reconhecimento da própria senioridade no samba decorrente de um saber-fazer acumulado ao longo de uma trajetória de vida (BLASS, 2011).

As Coirmãs tem na sua história uma relação de proximidade e por vezes de reconhecimento. Na fala do Seu Ari, fica visível a importância do relacionamento entre as quatro Escolas de Samba mais antigas da Grande Florianópolis,

[...] Conheço o pessoal da Coloninha, vou lá, tenho grandes amigos lá. Inclusive às vezes trocamos umas ideias quanto ao samba em Florianópolis. É bom ter este contato de respeito com os outros, até para ser respeitado. E eles respeitam a gente, assim como nós respeitamos o que é feito lá. Antigamente tinha mais rivalidade com a Protegidos, mas hoje até tem, mas fica só nas palavras, não tem mais briga como antes.

O respeito entre as Coirmãs (re) significou o papel da rivalidade e do Mundo do Samba em Florianópolis. Sendo a família um apoio fundamental para o ingresso e a convivência neste Mundo do Samba, Seu César confirma isso pela experiência pessoal,

Minha família é envolvida com música, com o samba, com a Escola de Samba. O grupo Um Bom Partido eu vi nascer, pois minha filha participa dele. Sempre estive neste meio do samba, principalmente das Escolas de Samba, para mim é uma realidade [...].

O “amor” a Escola de Samba da Comunidade é justificado por



“desde pequeno” participar da Escola, por aprender e socializar o aprendizado neste local, conhecendo sua história, suas peculiaridades. Os piores e melhores momentos para cada um será significado principalmente por estes participarem ativamente, ou seja, estarem presentes na Copa Lord. O ingresso na Copa Lord de todos os entrevistados ocorreu por meio deste ambiente familiar. A família foi o contexto principal para estes entrarem e participarem.

### 3.2 A PAISAGEM DO SAMBA PARA A VELHA GUARDA

O documentário *Através do Samba*<sup>72</sup> retrata, no cenário musical florianopolitano, os vários ambientes em que o samba é o estilo característico, nestes ambientes o consumo da cultura relacionado ao samba é o enfoque principal. Neste tipo de produção audiovisual existe a identificação de Florianópolis com o samba, formando um contexto sonoro de identificação com a paisagem do samba, mas o que seria esta paisagem do samba?

No início da década de 70, Leopoldi retratou o mundo do samba como sendo o contexto em que se vivencia o samba, com as suas relações sociais. Leopoldi afirma que o

[...] papel crucial para a caracterização do Mundo do Samba é justamente a contextualização dessa expressão musical, isto é, a determinação de significado como produto que transcende a individualidade e se identifica como o ethos de um grupamento social específico. [...] Isto possibilita entender que o contexto em que se vivencia o samba vai influenciar o indivíduo como um “agente do mundo samba. (LEOPOLDI, 2010, p. 67).

Tramonte (1996, p. 210- 211) atualiza este Mundo do Samba em Florianópolis como sendo os Pontos de Encontros consagrados (Bares, Mercado Público, Programas Radiofônicos, etc.), Rodas de Samba, Concursos e as Associações de Escolas de Samba. Os Pontos de

---

<sup>72</sup> Documentário realizado por alunos e professores do Curso de história da Universidade de Estado de Santa Catarina em 2011, vinculados ao Projeto de Extensão “Através do Samba: Experiências em vídeo-documentários” Laboratório de Imagem e Som (LIS).

Encontros tem na sua dinâmica o acréscimo ou o desaparecimento de alguns espaços. Por exemplo, quando Seu Ari cita a participação constante no Bar do Noel<sup>73</sup>, espaço que teve o ressurgimento há uns quatro a cinco anos, ele diz

Às vezes, aos sábados vou lá no Noel, encontro os amigos, vejo o Bom Partido, coisa bem boa. Converso com o pessoal lá, contamos causos e ouvindo um bom samba.

Também depois dos ensaios alguns integrantes iam ao Bar do Noel para “jogar” conversa a fora, lembrar-se de fatos. Outros pontos de encontro se formam como a Casa de Noca, o Varandas Bar, o Rancho do Neco, entre outros que percebem o samba como um produto que efetivamente tem no público uma variedade grande de pessoas. Estes lugares oferecem espaços de sociabilidade importante para a formação do Mundo do Samba e da Paisagem Sonora do Samba.

---

<sup>73</sup> Localizado na Travessa Ratclif, o Bar Canto do Noel apresenta no cenário, fotos antigas, principalmente de sambistas. O espaço mesmo que pequeno para a proporção de pessoas que frequentam em dias como sexta-feira ou sábado é um espaço aconchegante no sentido de relembrar a boemia dos sambistas, uma boemia de pouco luxo e mais malandragem.

Figura 57 - Bar do Noel<sup>74</sup>

Fonte: Altos Agitos, 2014.

Quando tocava<sup>75</sup> no Bar do Noel constantemente encontrava alguns integrantes da Velha Guarda da Copa Lord e foi lá que conheci o Seu Lidinho. Neste espaço, Seu Lidinho era o “elétrico” citado por Avez-Vous, apresentando seu extenso repertório de dança. São estes espaços, em que os sambistas antigos se encontram, onde os novos conhecem os antigos, que possibilitam a formação desta Paisagem musical.

---

<sup>74</sup> ALTOS AGITOS. [internet]. **Canto do Noel**. 2014. Disponível em: <[http://www.altosagitos.com.br/guia/parana-e-santa-catarina/bares/local/id/465/canto\\_do\\_noel\\_20140114173118](http://www.altosagitos.com.br/guia/parana-e-santa-catarina/bares/local/id/465/canto_do_noel_20140114173118)>. Acesso em: 10 abr. 2014.

<sup>75</sup> Toquei no Grupo Torresmo a Milanese no ano de 2011, que tinha a participação dos também pesquisadores SILVA (2012) e MACEDO (2010).

Figura 58 - Mazinho do Trombone e Seu Lidinho conversando e logo em seguida dialogando pela dança e música<sup>76</sup>



Fonte: Bastos, 2010b. Acervo do Autor, 2014.

---

<sup>76</sup> BASTOS, Ângela. Canto do Noel. Tamborim [internet]. Florianópolis, 30 jun. 2010b. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/tamborim/2010/06/30/canto-do-noel/?topo=77,1,&status=encerrado>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

Figura 59 - Seu Ari dando uma canja com o grupo Um Bom Partido<sup>77</sup>



Fonte: Bem, 2013.

Percebe-se assim como o Mundo do Samba abrange as relações sociais de valorização de um gênero musical, o samba. Este Mundo do Samba agrega num conjunto as manifestações sociais e culturais presentes nos contextos em que o samba predomina como forma de expressão musical, rítmica e coreográfica.

Considerando este mundo do samba como um desdobramento das manifestações das três primeiras décadas do século XX e que serviram de base para as expressões sociais e musicais do samba (LEOPOLDI, 2010). Mesmo sendo uma referência clara ao contexto da cidade do Rio de Janeiro, a utilização destes termos com esta relevante historicização por parte das pesquisas que retratam o samba em Florianópolis é importante. Leopoldi (2010, p. 66) contribui para este argumento “A rede de relações sociais engendradas por esses segmentos das camadas mais pobres da população e decorrente de atividades cujo agente aglutinador era o samba demarcaria o contexto que passou a ser definido como o mundo do samba”. Foi desta maneira, com algumas peculiaridades, que o samba surge (aparece) em diversas pesquisas<sup>78</sup> sobre as Escolas de

<sup>77</sup> BEM, Artur de. Roda no Bar do Noel dia 23!. Cantinho do Nermal [internet]. Florianópolis: Artur de Bem. 2013 abr. [citado em 2013 mar. 20. Disponível em: <<http://arturdebem.blogspot.com.br/2013/03/roda-no-bar-do-noel-dia-23.html>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

<sup>78</sup> Na década de 90 TRAMONTE inicia a pesquisa com a temática sobre as Escolas de Samba em Florianópolis, na década seguinte outras pesquisas surgiram sobre Escolas de Samba, ver Santos (2001), Silva (2002), Fujii (2002), Silva (2005), Silva (2006) Bueno (2008); Bezerra (2010), Santhias

Samba ou samba em Florianópolis. A própria Rua Major Costa, como foi visto, nos remete a um importante espaço histórico que retratou uma rede de relações preponderante para que existisse não somente a criação das futuras Escolas de Samba, mas também e principalmente o empoderamento do negro por parte da música em Florianópolis.

Atualmente, o Mundo do Samba apresenta uma amplitude nos diversos espaços no contexto florianopolitano expressado nas suas diversas similitudes. Os registros audiovisuais, como o realizado no documentário *Através do Samba*<sup>79</sup>, contribuem, pois retratam espaços em que o samba é caráter identitário do lugar, ou seja, quando imaginamos o espaço, imaginamos também a sua paisagem sonora como sendo o samba.

A análise desta itinerância e dinamicidade deste Mundo do Samba, principalmente daquilo que está passando, do que já foi novo, mas agora é velho, é importante na medida em que possibilita a discussão entre o dito tradicional com as inovações.

Quaisquer novidades que influenciem o rompimento da tradição são analisadas por estes Guardiões do Samba, Dona Celinha analisa estas mudanças

Tem que mudar mesmo, as coisas estão mudando e a Escola não pode parar no tempo, é todo um luxo que influencia no desfile, infelizmente deixam os mais velhos de lado, não devia ser assim, devia caminhar junto, Velho e Novo, pois fazemos por amor algo que alguns fazem por dinheiro [...] Podemos até não ser profissionais, mas na avenida colocamos o nosso suor, fazemos por amor a Escola.

Novamente, a dualidade, “velho” “novo” se coloca, porém eles se completam na visão de Dona Celinha. É indispensável à vinda da modernidade, mas o tradicional possibilita o contato histórico e empírico, seria quase como o “coração” da Escola no sentido do que era, do que é e do que será.

A história das Escolas de Samba se faz a partir da história do Coletivo contado por estes Guardiões. Uma das mudanças contadas por

---

(2010).

<sup>79</sup> O documentário *Além do Samba* do cineasta Mário César Cavalcanti também contribui para esta discussão a cerca do Samba em Florianópolis.

Avez-Vous logo no início e que foi comentada na várias conversas com os integrantes da Velha Guarda, foi a exclusão de instrumentos de sopro junto com os ritmistas, segundo Avez-Vous, em 1955 saíram o Djalma do Trompete e o Carlito no Trombone, porém no ano seguinte foram abolidos no desfile, mudanças estas que dão a bateria e aos puxadores características históricas vivenciadas por Dona Tinha

Quando comecei (década de 60) a desfilar e a cantar, o Armandino colocava a gente para cantar, falava que nós é que devíamos segurar o samba no desfile, porém com o passar do tempo foram colocando uma pessoa com microfone, depois entrou mais um e aí formou o que temos hoje. [...] Nós rapidinhos gravávamos, o aprendizado era bem na prática, samba cantado uma, duas vezes e se o samba era bom gravávamos mais fácil ainda [...] nós devagarzinho fomos perdendo este posto.

O conteúdo político também esta presente constantemente na rotina da Copa Lord, desde seu surgimento a aproximação com a elite e com políticos já era constante, ou para conseguir instrumentos, conforme nos conta Seu Ari, ou para angariar fundos para o desfile. O samba já tem no histórico esta relação de legitimidade no âmbito social, de ser aceito como expressão, inversamente a esta relação de politicagem, a perseguição também se mostra evidente, Seu Ari conta

No final dos desfiles saímos carregando os instrumentos, e às vezes enquanto esperávamos em algum local fazíamos um sambinha, só que aí vinha policial parar a nossa “baderna”.

Fato este que demonstra como é um jogo de poderes e de legitimação por parte do grupo opressor e do oprimido. Moura (2004) nos ajuda a pensar nesse aspecto da relação com a Elite, quando afirma que o poder de disciplina e organização surpreende a burguesia. As celebridades que progressivamente foram aderindo à festa assumem ali um papel subalterno, absolutamente impraticável nos demais dias do ano – mas já perceptível nas grandes confraternizações realizadas lateralmente às escolas.

A identificação do samba e logicamente do Mundo do Samba como um produto cultural das camadas populares é um objeto constantemente colocado em discussão. Vianna em o Mistério do Samba

traz consigo a relevância do contato dos afrodescendentes, que iniciam o que se consideraria samba futuramente, com a elite carioca. Este contato é trazido dando ênfase ao papel mediador do samba que passaria, a ter um papel fundamental para a transformação do samba em ritmo nacional brasileiro. Para o autor:

Num primeiro momento, o samba teria sido reprimido e enclausurado nos morros cariocas e nas “camadas populares”. Num segundo momento, os sambistas conquistando o carnaval e as rádios passariam a simbolizar a cultura brasileira em sua totalidade, mantendo relações intensas com a maior parte dos segmentos sociais do Brasil e formando uma nova imagem do país “para estrangeiro (e para brasileiro) ver”. (VIANNA, 1999, p. 29).

Esta “tomada” de identidade do que era dos negros para algo nacional é trazido por Vianna, para ele o samba não é “apenas” criação de grupos de negros pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro, mas sim teve a participação de outros grupos, como incentivadores das performances musicais presentes no Mundo do Samba. A análise dele recaiu no contexto histórico e nas relações de grupos sociais variados no mundo do Samba. Este caráter modificador e creio que esta mudança para algo da identidade nacional tem presente a mudança para a realidade econômica, pois assim como outros gêneros musicais, houve uma adaptação ao que o capitalismo exigia para o conceito de mercadoria e de produto musical.

No Rio de Janeiro, por exemplo, quanto ao aparecimento do samba, é dado destaque as Festas das Tias, a mais famosa é Tia Ciata. Analisando no âmbito das manifestações afros no cenário brasileiro, percebe-se a adaptação dos afrodescendentes, particularmente durante o século XIX, na lógica capitalista. Não nos cabe aqui analisar o cenário histórico da época, a análise recai sobre o processo econômico e de adaptação de uma das figuras negras da época, Tia Ciata, mulher, Mãe de Santo, quitandeira, etc.

Tia Ciata<sup>80</sup>, era uma negra baiana que migrou para o Rio de Janeiro por volta de 1870, morou inicialmente no bairro da Saúde, e

---

<sup>80</sup> Em algumas obras, Tia Ciata, como era apelidada pelos amigos da Pedra do Sal, aparece como Hilária Batista de Almeida. No atestado de óbito, no entanto, está como Hilária Pereira de Almeida, e numa petição para ser



depois, na Praça Onze, locais onde se relatam práticas de arte (música, dança, artes visuais, culinária, etc.) afro, onde ela se tornou uma líder reverenciada da comunidade afro-baiana do Rio de Janeiro.

Algumas obras a citam como sendo a pessoa que abrigava na sua casa batuqueiros como Pixinguinha, Sinhô, China, Assumano entre outros. Especialmente no ano de 1916, onde se tem registro do surgimento do samba “Pelo Telefone”, primeiro samba a ser gravado. Porém, Tia Ciata é bem mais do que uma pessoa que “somente” abrigava músicos, ela, por exemplo, ia a para rua vender suas obras culinárias (doces e comidas variadas) no ponto, na Rua da Alfândega, transformando-se num local frequentado por diversos grupos (jornalistas, artistas, negros anônimos), além de alugar fantasias para o carnaval.

Na casa de Tia Ciata e em tantos outros locais, percebemos que havia indivíduos que tinham como lazer as rodas de samba, de chorinho e de violas, os jogos de carta e de azar em geral e os prazeres do sexo com prostitutas que por sua vez também sobreviviam à custa desses ‘favores’; e que sempre que podiam recorriam aos seus ‘guias’ e santos protetores para que lhes guardassem e os livrassem dos maus negócios, das jogadas perigosas, das brigas com inimigos e da traição, ou ainda pedir proteção e tomar ‘bênção’ de orixás, caboclos e preto-velhos para que seus blocos ou Escolas de Samba não sejam vítimas de injustiça no julgamento dos quesitos ou até mesmo de ‘armação’ ou feitiçaria de escolas rivais.

Os afrodescendentes começam a ter a percepção deste jogo de poderes que envolve o Mundo do Samba, pois a elite começa a ter interesse neste Carnaval e começa a assumir espaços de apoio. A esta atividade, Avez-Vous cita em sua autobiografia que

Nosso procedimento, na época, era o envolvimento com provincianismo de outrora, nascia o entendimento de que a Copa Lord era “pessedista”, do partido PSD, enquanto a Protegidos era udenista, do partido UDN, apoiando o governador, filiado ao Partido de Representação Popular (BLUMENBERG, 2005, p. 24).

A formação deste Mundo do Samba influencia a Paisagem Sonora deste Samba, esta paisagem será influenciada por todo este contexto trazido até o momento. Mesmo mantendo um severo controle social das atividades dos afrodescendentes, essa elite não conseguia conter seus impulsos interiores rumo a ter acesso e participar daqueles ritos “bárbaros”, que também tocavam em sua essência estrutural. Esta demonstração de adaptabilidade dos afrodescendentes transfere para o Samba, o Mundo do Samba e as Escolas de Samba uma dualidade constantemente pronunciada pelos que viveram parte desta transformação.

## 4 A BATERIA (DA) MAIS QUERIDA

Quando alguém estava fazendo um churrasco, porque churrasco naquele tempo era de cabrito, pois a carne de boi era muito cara, era só seguir a fumaça e subir no Mocotó, que alguém tinha sacrificado um cabrito e garantir uma pele para um instrumento. Enquanto subíamos, atrás da fumaça, rapaz, era muito difícil não ter quatro ou cinco casas com o couro do cabrito esticado. E uma coisa sempre acontecia: as pessoas, muitas vezes não faziam instrumentos, mas esticavam o couro para os vizinhos, para os parentes e conhecidos, Depoimento de Gentil do Orocongo (SILVA, 2000, p. 32).

Na Velha Guarda da Copa Lord mesmo o aspecto da execução instrumental não sendo predominante nas atividades musicais dos integrantes, pois o acompanhamento musical durante os shows e apresentações é feito por músicos externos ao grupo, alguns integrantes auxiliavam, executando alguns instrumentos durante os ensaios para “preencher” e dar andamento<sup>81</sup> nas músicas. Uma dessas pessoas era o Seu Ari, que teve na participação nas várias naipes da bateria, chegando a ser chefe de bateria por 20 anos.

### 4.1 AS LEMBRANÇAS NOS INSTRUMENTOS PERCUSSIVOS

As lembranças também expressam a relação da musicalidade e deste paralelo entre o passado e o presente no que se relaciona a Bateria de uma Escola de Samba, ressaltando a importância da oralidade na transmissão do conhecimento musical, Seu Ari relembra

Tem muita gente que me comenta, “esse foi o diretor de bateria, tinha calma, vinha com respeito”. Esses dias estava conversando com um diretor atual e comentamos que durante o ensaio deve-se ensinar, deixa fazer junto com os outros para aprender. Nunca tirei um instrumento de ninguém, pois se tem o ensaio é para aprender, é no ensaio que se aprende. Numa bateria de Escola

---

<sup>81</sup> Andamento é um termo que se refere a velocidade em que a música será executada.

de Samba tu pode tentar um instrumento, se não der certo tenta outro instrumento. E com educação chegar no sujeito e ensinar a bater, deixar ele tranquilo e dizer que está ali pra ensaiar.

Por esta lembrança, fica a percepção de que a relação de confiança é fundamental para se aprender um instrumento percussivo, principalmente porque esta variedade instrumental (surdos, caixas, repiques, chocalhos, tamborins, cuícas, agogôs, reco-recos, entre outros que porventura são acrescentados como o pandeiro e o prato) permite aos aprendizes escolher o instrumento com o qual se adapte melhor.

A transmissão oral é fundamental para compreender a educação afro-brasileira por meio das expressões artísticas. Um exemplo disso é o conceito de Transmissão Oral através dos Griôs<sup>82</sup>. Griôs seriam uma gama de pessoas nas diversas áreas (músicos, historiadores, poetas, embaixadores, etc.), narradores da tradição oral africana. O Griô remete a tradição oral do noroeste da África, sendo nas diversas áreas um narrador “portador” de saberes, histórias e mitos de determinado povo, numa verdadeira rede de transmissão oral (PACHECO, 2007). No Brasil, com a influência das culturas africanas, a tradição oral aparece nas diversas áreas das expressões afro-brasileiras. Segundo Pacheco a importância da tradição oral está em

Considerar que o patrimônio cultural brasileiro não se reduz ao que está escrito nos livros e, portanto, não é propriedade das pessoas alfabetizadas ou letradas. É considerar que o patrimônio cultural é também formado por um tesouro vivo de bens imateriais que são transmitidos oralmente em geração em diversas

---

<sup>82</sup> O conceito Griô é retomado no Brasil a partir da década de 90. Na última década, liderado pela ONG Grãos de Luz da cidade de Lençóis (BA), com ações voltadas a tradição africana dos contadores de histórias o conceito ampliou-se para um programa de abrangência nacional chamado Ação Griô. A Ação Griô Nacional tem como missão fortalecer a ancestralidade e a identidade do povo brasileiro por meio do reconhecimento do lugar político sociocultural e econômico de griôs e mestres de tradição oral na educação. **LEI GRIÔ NACIONAL**. Histórico. 2014. Disponível em: <<http://www.leigrionacional.org.br/o-que-e-a-lei-grio/historico/>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

áreas do conhecimento, não apenas nas artes e na religião. Existe um sistema de educação informal, uma cultura que resiste ao ciclo intergeracional da pobreza preservando e produzindo uma riqueza cultural e identitária no Brasil (PACHECO, 2007, p. 41).

Este tipo de conceito nos remete a transmissão oral, mas também algo mais amplo, no sentido de troca entre os mais experientes, entre saberes e fazeres que se propaguem ações efetivamente corpóreas e orais. A teorização ocorre muitas vezes a partir da prática, sendo através desta prática que se adentra numa via educativa que preconiza o contato com os mais experientes. No caso das Escolas de Samba, serão os Diretores de bateria e músicos mais experientes responsáveis por esta transmissão. Seu Ari observa que,

Para aprender um instrumento tem que dar o tempo para o cara, deixar tocar, perceber o toque e o timbre, mas tem que ouvir e o cara que tá no comando tem que orientar e deixar a pessoa à vontade, feliz, tem que tocar com vontade, tem que fazer o que gosta [...].

O importante papel da transmissão oral denota a aproximação com o histórico e com a troca de informações entre os mais experientes. Esta necessidade de troca de experiência é notória principalmente no aprendizado dos instrumentos de origem afro-brasileira. A própria bateria de uma Escola de Samba apresenta características que denotam uma historicidade e materialização do passado afro-brasileiro. A bateria esta presente nas Escolas de Samba como uma continuação do que já se praticava na época com as expressões afrobrasileiras, a exemplo da transmissão oral realizada pelos Griôs. Esta prática possibilita situações de aprendizado dos músicos, numa amplitude que abrange variados campos de saberes. Os mais velhos então assumem um papel fundamental na transmissão e na troca de saberes, para Seu Ari

Hoje em dia já fica mais difícil fazer isso, é mais gente na bateria, é mais na repetição, também tem a questão de ouvir os mais velhos, muitos já querem ouvir, tem alguns que ainda ouvem, mas a maioria não.

A transmissão oral, através dos mais velhos, demonstra como ocorre esta transmissão de conhecimento e como as manifestações artísticas afrobrasileiras irão historicamente se afirmando. Estas situações de aprendizado são explicitadas por Dona Tinha como fundamentais para o cantar,

Como não tinha ainda puxadores de samba, nós mulheres que ficávamos puxando, não tinha microfone, era tudo no gogó, o falecido Armando, esposo da Uda, deixava a gente na ponta, umas na frente e outras no meio e dizia “são vocês que tem que segurar o samba”, mas nós aprendemos ouvindo mesmo [...].

Com isso, compreender o passado para entender o presente pode ser uma das premissas para se analisar a música afro-brasileira. Em Florianópolis já existiam práticas artísticas dos afro-brasileiros, o que contribui para a reflexão Registros das manifestações musicais afro-brasileiras em território desterrense, atual Florianópolis, no século XIX, feitos por viajantes europeus denotam uma visão sobre as manifestações musicais e de dança realizadas pelos negros até então escravos.

No ano de 1815, Choris traz a seguinte descrição,

[...] os negros, para se distraírem dos trabalhos penosos, reúnem-se e dançam: por toda a parte onde esta raça de gente habita, ela se entrega com paixão a este divertimento. (HARO, 1996, p. 246).

Para a referente pesquisa estes relatos nos dão uma aproximação com o samba e seus precursores em Florianópolis. Não assumo que nestes relatos estas manifestações eram propriamente o samba, pois conforme Sodré (1998, p. 13) “As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social”. Mas entendo que esta conjuntura é necessária, pois engloba o contexto da Velha Guarda do samba e uma perspectiva da formação da música afro-brasileira em Florianópolis. Em parceria com estes registros pode se perceber a influência africana em Florianópolis e apresentar perspectivas pedagógicas inerentes à cultura afro-brasileira.

Qualquer hipótese que se inspire na motivação da palavra deverá levar em conta essa intimidade da

produção dos sons com a matéria sensível do corpo que os emite. A voz é vibração de um corpo situado no espaço e no tempo. É de supor que tenha ocorrido em algum momento, uma relação vivida (difícil de precisar em termos de consciência, hoje) entre os movimentos do aparelho vocal e as experiências a que se vem expondo o organismo há milhares de anos. (BOSI, 1977, p. 40).

A palavra motiva o surgimento de hipóteses que podem reforçar aspectos artísticos importantes para formar o mais próximo de uma paisagem sonora deste passado da população afrodescendente de Florianópolis. Schafer (2001) cita diversas narrações que possibilitaram reconstruir um ambiente sonoro de tempos antigos, a citação de vários viajantes sobre a Grécia antiga denota as possibilidades de se chegar ao imaginativo no que se refere à construção do que existia de paisagem sonora na época, nestes relatos a descrição dos sons forma o cenário da época.

De maneira semelhante os viajantes que citam as expressões dos negros que habitavam Florianópolis nos séculos XVII, XIII, XIX e início do século XX, trazem expressões de performances musicais e de dança próximas a um processo formativo da música negra no Brasil.

Estas experiências, sendo expressas pelo aparelho vocal, reforçam o importante papel da oralidade para cultura afro-brasileira florianopolitana. O som e a paisagem sonora que forma este som não pode ser revivido e trazido novamente para a apreciação, porém as vozes que nos aproximam deste espaço e tempo que podem ser uma aproximação, uma forma de dialogar com este tempo passado.

O conceito de paisagem sonora, trazido por Schafer (2001, p. 23), traduz o que o ambiente historicamente sonoro proporciona modificações, sendo a paisagem sonora “qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras”. Este conceito demonstra como a paisagem na sua sonoridade vai adquirindo modificações acústicas que redefinem os termos Hi-Fi (alta fidelidade) onde os sons são ouvidos claramente e Low-Fi (baixa fidelidade) que são quando os sinais se amontoam havendo uma falta de clareza num caminho em que os sons são cada vez mais expressados na

sua forma de ruído<sup>83</sup>. O ruído progressivamente acompanha o desenvolvimento tecnológico e econômico, na música realizada antigamente para o que é atualmente, existem diferenças, que progressivamente o Low-fi vai preponderando sobre o Hi-fi, o ambiente sonoro cada vez mais adquire uma paisagem poluída no aspecto sonoro.

A este questionamento, sobre a qualidade musical, acrescento a mudança na velocidade (andamento) que são executados os sambas enredo. Bezerra (2010) vai demonstrar como ocorre a preparação de um samba-enredo na Protegidos da Princesa, adentrando neste aspecto de um produto cultural e que para o espetáculo do desfile terá uma importância considerável. Bezerra ressalta que a velocidade de um samba-enredo, atualmente, está ligada ao processo de “aprender o samba” (BEZERRA, 2010, p.113), ou seja, para a comunidade aprender cantar o samba enredo, logo existirá um progressivo aumento da velocidade até o momento do desfile. Seu Ari relata o ambiente de produção musical durante o desfile,

Tinha o Azul, tocava caixa, ele era muito bom, pra ele sair tinha que deixar ele na sede, porque senão ele voltava bêbado na hora de tocar. Ai chegava de noite ele ia para o desfile, rapaz ele tocava uma caixa que era uma maravilha. E tinha mais três que tocavam caixa, nossa tocavam, tocavam, e diziam “Seu Ari na hora de parar é só falar pra nós”. A turma era da pesada lá atrás no surdo, quando dava o apito faziam a parada. Ai a gente dizia “vamos fazer um show de bateria”, ai começava lá da pesada, os surdos, depois a caixa e ia que ia. O samba saia certinho. Com o tempo é que foi mudando e ficando maior no número de instrumentos, além da velocidade aumentar.

O aumento da velocidade, ou seja, do andamento na bateria estaria atrelado à necessidade do carnaval como espetáculo. Tati observa o que acontece numa Escola de Samba e a importância da bateria para a execução do samba enredo.

---

<sup>83</sup> Segundo Schafer, o ruído pode ser definido como som não desejado, som não musical, qualquer som forte e/ou distúrbio em qualquer sistema de sinais (SCHAFFER, 2001, p. 367).



Com o samba-enredo o processo se dá “a partir de um ritmo cadenciado e ajustado pelo surdo e pela pulsação geral da bateria, o canto segue rotas melódicas pouco previsíveis, que escapam ao controle perceptivo do ouvinte. A sensação é a de que se passa muito rapidamente de um material a outro sem dar tempo à sua introjeção. Só a repetição exaustiva do samba-enredo durante o desfile pode contornar essa sua natureza produzindo outra instância de desaceleração.” (TATI, 2007, p. 201).

Neste sentido, os chamados surdos de primeira e surdos de segundo são justamente para marcar o tempo do samba-enredo. Para Bezerra (2010), o andamento mais acelerado durante os ensaios abertos, que superam os da gravação direcionado para o aprendizado, se dá justamente por necessitar de maior empolgação.

Sobre o samba, Seu Vidomar apresenta uma visão sobre as peculiaridades em Florianópolis<sup>84</sup>.

A informação mais interessante, proferida pelo Sr. Vidomar, consiste no surgimento do samba batucado, que, apesar de ter “vindo” do Rio de Janeiro, já era executado pelos músicos de Florianópolis, também. Ainda com relação à identificação de um samba local, partindo de suas experiências como percussionista iniciada entre fins da década de 30 e 40, Sr Vidomar foi enfático: [O samba em Florianópolis] era aquele samba antigo, samba batucado, samba canção, o samba não existia nem samba enredo aqui em Florianópolis [...]. Então o samba era muito diferente de hoje, aquele samba mais batido, não tinha aquela correria como tem hoje, né, o samba tinha mais vida. E hoje, a maior parte do samba de hoje não tem vida né, são samba feito à vontade, com ritmo muito corrido [...]. O nosso aqui era samba canção, para eles [os cariocas] era diferente, era samba corrido, nós já tínhamos mais

---

<sup>84</sup> Quanto a esta diferença Silva (2012) vai apresenta-las no que se refere a parte técnica e musical.

o samba batucado, né. (BEZERRA, 2010, p. 46-47).

Este samba batucado é identificado por Seu Vidomar, como peculiar a Florianópolis, com diferenças que ele atribuía, que o tornava próprio da região comparada ao Rio de Janeiro. Este tipo de referência caracteriza um caminho seguido pela música afro-brasileira em Florianópolis e que por estas lembranças é possível de perceber com mais proximidade da realidade da época. Seu Ari dialoga com a expressão samba corrido

Hoje é tudo diferente, antes era mais cadenciado, antes agente acompanhava numa cadencia característica, agora é tudo corrido. Quando eu estava na direção ficava mais preocupado com o ritmo, com a cadência, era mais ritmo, hoje é microfonado, tem mais recursos.

Em contrapartida a tecnologia contribui para que os músicos não precisem se esforçar tanto ao executarem seus instrumentos. Sobre estas mudanças, principalmente na estrutura instrumental, Seu Ari relembra

Tinha o João Tato, ele tocava surdo, e dizia pra mim “Seu Ari quando for pra parar tu me avisa”, ele tocava e suave, saia sangue. Hoje em dia está diferente, a tecnologia ajuda para as pessoas não precisarem ter que tocar com tanta força, agora tem microfone. [...] A primeira Escola a botar uma ala de pandeiros fomos nós, eram uns oito, o Bigode, pai do Seu César, tomava conta de nós. Era muito lindo, jogávamos o pandeiro lá em cima e depois pegava. Era tudo guri, desfilávamos na praça e era pandeiro pra cima coisa e tal. Hoje tu já não vê uma ala só de pandeiro, não vê nem pandeiro.

Estas modificações, com acréscimos ou exclusão de algum instrumento é concebido pelo Seu Ari como “natural” e necessária, porém a consideração do que existia e tornava peculiar tem que ser levado em conta pelos atuais e futuros percussionistas, pois segundo Seu Ari, “estas histórias podem contribuir para que eles possam aprender ainda mais”. Seu Ari define a mudança como inevitável, a bateria da Escola de Samba apresenta peculiaridades que devem acompanhar a sua

época,

Lá perto da escadaria que dá na Rua Hercílio Luz, a gente dizia “deixa tudo aí os instrumentos”, e ainda não tinha caminhão, nós levávamos tudo nas costas lá na sede. [...] Hoje vou lá olhar os ensaios da bateria, tá bem diferente. Mas é normal, as coisas modificam, daqui a 20 anos já vai ser diferente.

As vozes da Velha Guarda foram contextualizadas numa Florianópolis onde existem espaços de sociabilidade dos afrodescendentes. A partir deste contexto, foram realizadas as conversas percebendo os aspectos que legitimam e tornam a cultura afro-brasileira próxima ao processo formativo musical de Florianópolis. O interessante é que esta polirritmia observada na bateria das Escolas de Samba é uma importante herança de descendência dos africanos, percebendo a polirritmia como uma peculiaridade importante, por conseguir empregar simultaneamente vários ritmos sem perder a noção do tempo, existindo sempre uma batida-base que regula o andamento. Neste processo aplicado à música ou à dança, o contratempo é fortemente acentuado (VIDOSSICH, 1975, p. 13). Esta variedade instrumental e complexidade foi inicialmente desconsiderada por uma concepção Ocidental de música, porém o diálogo que existe entre os instrumentos percussivos e a expressão na sua corporeidade nos faz compreender a cumplicidade de ambas as artes.

Seidler, no ano de 1835, quando passava por Desterro (atual Florianópolis), relata a dança e os instrumentos executados pelos negros do Vilarejo,

Nos dias de festa também lhes é permitido de se entregarem livremente aos folguedos. Costuma então reunir-se em lugares a isso destinados, perto de cidades para esquecerem com a música e a dança as penas e tristezas da semana. Os instrumentos musicais de que aí se servem são, em regra, extremamente simples, o que não impede que toquem alguns deles com grande perícia. O mais importante deles consiste numa meia cabeça ou porongo com hastezinhas de ferro. [...] Também usam uma corda de tripa esticada sobre um arco, bem como tocam com as mãos

uma espécie de tambor. (HARO, 1996, p. 292).

A dança e a música não faz esquecer, mas relembrar um passado e por meio deste relato percebemos a utilização de instrumentos de origem africana que contribuem para esta lembrança. A utilização da Kalimba<sup>85</sup>, “cabeça ou porongo com hastezinhas de ferro”, uma espécie de berimbau “uma corda de tripa esticada sobre um arco” e o tambor. A dança também se mostra presente nas expressões artísticas afro-brasileiras, o corpo e os sons estão em constante diálogo. A construção desta paisagem sonora pelos afrodescendentes ilustra a definição trazida por Schafer (2001) como marca sonora<sup>86</sup>. Esta Marca vai estabelecer a identidade do grupo, a cadência ideal para o samba, o passo realmente que dialoga com a bateria, possibilitando o grupo identificar o que os torna sambista.

Figura 60 - Kalimba<sup>87</sup>



Fonte: Kalimbas e Trumbipianos, 2013.

---

<sup>85</sup> Kalimba é um instrumento africano de madeira, normalmente de pedaços de tronco de árvores, com pedacinhos de aço que são dedilhados com as duas mãos. KALIMBA. [internet]. 2013. Disponível em: <<http://www.kalimba.art.br/kalimbas.html>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

<sup>86</sup> *Marca sonora* se refere ao som de um grupo ou de uma comunidade que seja único ou que tenha qualidades que o tornem especialmente significativo daquele lugar. Uma vez identificada é necessário protegê-la porque as marcas sonoras tornam única a vida acústica da comunidade.

<sup>87</sup> Kalimba é um instrumento africano. É de madeira, normalmente de pedaços de tronco de árvores, com pedacinhos de aço que são dedilhados com as duas mãos. KALIMBAS E THUMBIPIANOS. 2013. [internet]. 2013. Disponível em: <<http://www.larkinam.com/Kalimba.html>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

Para a Velha Guarda, como guardiões do samba, a Marca Sonora será característica importante para o que é da tradição. Mas qual será a Marca Sonora da Escola de Samba para a Velha Guarda da Copa Lord?

Figura 61 - Instrumentos percussivos da Escola de Samba<sup>88</sup>



Fonte: Alvarez, 2009.

Figura 62 - Berimbau<sup>89</sup>



Fonte: Capoeira Auvergne, 2013.

<sup>88</sup> ALVAREZ, Augusto Heredia. Bateria furiosa: set de instrumentos para samba enredo. [Sl.], 25 jun. 2009. Disponível em: <[http://www.metroflog.com/bateriafuriosa/20090625/set\\_de\\_instrumentos\\_para\\_samba\\_enredo](http://www.metroflog.com/bateriafuriosa/20090625/set_de_instrumentos_para_samba_enredo)>. Acesso em: 15 mar. 2014.

<sup>89</sup> O Berimbau brasileiro é parecido ao Hungu, pela sua forma e maneira de tocar. A fabricação do instrumento é artesanal. A cabaça é cortada e depois aberta. Retira-se as sementes. Abertura é particular pois ela dá o som ao instrumento. Temos que ter um pau comprido flexível (não muito flexível) um pau cortado de uma árvore. CAPOEIRA AUVERGNE. [internet]. **Instrumentos**. França, 2013. Disponível em: <<http://www.capoeira-auvergne.com/pt/instruments/>>. Acesso em: 30 out. 2013.

Os instrumentos percussivos vão nos auxiliar quanto a esta questão. Os tambores vão ter um histórico importante para o preconceito e (re) conceito da música afro-brasileira, pois a este tambor é atribuído pelos viajantes uma falta de complexidade musical dos escravos que advém de África.

Citações como “Era uma gritaria monótona, uma marcação barulhenta e selvagem do compasso, com as batidas dos chocalhos e palmas indicando à distância o lugar da reunião [...]” (HARO, 1996, p.196) demonstram a visão que alguns viajantes europeus tinham da música trazida pelos negros e que definem os instrumentos percussivos como instrumentos simples, limitados sonoramente e marcadores de andamento<sup>90</sup>, outra descrição das festas que envolvia os afrodescendentes no início do século XIX,

A orquestra é simples; um dançarino toca o pandeiro, e acompanha assim seus passos e os de uma ou duas dançarinas, enquanto que um dos espectadores bate sobre um tamborim esperando o momento em que ele o deixará para figurar, por sua vez, com o pandeiro. (HARO, 1996, p.196).

Estes depoimentos acarretavam na concepção de “simplicidade” destes instrumentos percussivos. Isto ocorre de maneira equivocada e sem contexto, pois em regiões do continente africano os tambores são instrumentos de diálogo e é uma constância nas práticas cotidianas.

Com isso, os tambores africanos assumiram uma grande importância nas tradições musicais afrobrasileiras: no ritmo, na dança e no canto. Levando em consideração que para os afrodescendentes a música não existe por si mesma, não um fim nela mesma, a produção musical muito pelo contrário, ela não só acompanha a dança como reforça o caráter ritualístico, é fácil intuir a sucessão dos fatos que o fenômeno provoca: a música em diálogo com a dança produz o “transe”. Mesmo no samba, quando, aparentemente, nos afastamos do aspecto litúrgico, a própria Velha Guarda muda as feições quando começa a cantar, os pés se movem e o ritmo é seguido. Silva (2006) observa esta interação entre a dança realizada pelos passistas e a bateria,

---

<sup>90</sup> Andamento é o termo para se referir a velocidade e o tempo em que a música será executada;

Foi possível perceber também que havia uma interdependência entre os movimentos realizados pelos passistas e as sonoridades advindas da bateria nos momentos de execução do samba-enredo. [...] a dança dos passistas também produzia efeitos na execução musical realizada pelos batuqueiros, que, posicionados de frente para os passistas, tinham a possibilidade de observar os movimentos destes ao longo de toda a performance. (SILVA, 2006, p. 129).

E assim, é a música com seus agregados: percussão, ritmo, repetição da cédula rítmica e o canto melódico que acompanha o ritmo percussivo, que influem de forma marcante no estado de arrebatamento e na transformação da personalidade (VIDOSSICH, 1975, p.17-18). Eles têm funções rituais e sociais, numa relação de diálogo muito mais que um ato musical. Por exemplo, para os povos de origem Bantu<sup>91</sup> o movimento físico Ekamba praticado nos rituais africanos caracteriza-se por ser um movimento que exprimia o rebolar dos quadris, durante o Kitolo (ritmo de lamentação) os tambores soavam e com as pessoas (principalmente mulheres) que dançam o Ekamba. A dança e música (através dos tambores) eram formas de religiosidade, formas de performance tanto de quem dançava, quanto de quem executava o instrumento percussivo. Como prática semelhante ao Samba, o Ekamba retrata a malemolência, o envolver dos quadris. Contudo ele não poderia ser analisado isoladamente, os aspectos ritualísticos religiosos devem ser levados em conta quando se quer analisar a cultura negra africana e afro-brasileira. Outro exemplo é nas religiões de matriz africana, sendo o componente essencial da música africana e, por conseguinte, da música afro-brasileira. Na percussão rítmica, os terreiros de candomblé, de tradição iorubá, fon e banta, têm na sua condução por meio de três atabaques, tambores de uma só pele e de três tamanhos, chamados na maioria dos terreiros por sua designação em língua fon: rum (tambor), rumpi (segundo tambor) e lé (pequeno), os condutores ritualísticos no que concerne a música religiosa.

---

<sup>91</sup> Grupo linguístico e étnico localizado principalmente na África Subsaariana, que engloba cerca de 400 subgrupos étnicos diferentes.

Figura 63 - Rum, Rumpi, Lé, respectivamente.<sup>92</sup>



Fonte: Ogã, 2013.

O sagrado e o profano são trazidos no tambor de Crioula e o Tambor de Mina no Maranhão, na verdade a dualidade é numa perspectiva dual ocidental, quando na verdade eles dialogam em espaços similares e muitas vezes se entrecruzam. O tambor de Mina é o que tem referências as Casas de Mina, consagrada a Voduns<sup>93</sup>, sendo considerada por isso uma religião de Matriz Africana. Já o Tambor de Crioula é uma manifestação festiva onde se relaciona mais com o caráter profano, porém existe uma linha tênue e muitas vezes que dialogam, tornando o profano e o sagrado complementares,

A música, no candomblé, tem um papel mais significativo que o mero fornecimento de estímulos sonoros aos diversos rituais. Ela pode ser entendida como elemento constitutivo do culto, dando forma a conteúdos inexprimíveis em outras linguagens, termo aqui entendido como articulação de signos e símbolos. Todos os rituais do culto estão apoiados também na música, que mostra um caráter estruturante das diversas

<sup>92</sup> OGÃ e Atabaques - Rum, Rumpi, Lé. Filhos da Fé. [internet], 2013. Disponível em: <<http://filhoscomfe.blogspot.com.br/2011/05/ogan-e-atabaques-rum-rumpi-le.html>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

<sup>93</sup> Voduns são forças da natureza cultuadas inicialmente pelos povos fons-ewe, chamados de djedjes pelos Nagôs, vem a ser cultuado no Brasil no Tambor de Mina.



experiências religiosas vividas por seus membros. Do paó (sequência rítmica de palmas usada para reverência) ao toque (xirê), a música continua sendo parte de cada cerimônia, constituindo-a, delimitando situações e ordenando o conjunto das práticas extremamente detalhadas. (AMARAL, 1992, p. 5).

Este aspecto da dança e a corporeidade evidenciam a importância do movimento, como um sair de si e voltar num intenso processo em si mesmo, permitindo uma metamorfose que indica esta intensa relação com a música. A música aciona uma parte energética dos sentidos, que nas religiões afrobrasileiras se poderia nomear de axé, ressaltando a existência dele a partir da provocação de uma transfusão cósmica (res) surgida no ritual. Com isso, a dança vai revelar uma história do indivíduo, de um grupo que participa do ritual. Quando o movimento se inicia, o corpo também reza.

De certa maneira o samba, assim como nas religiões afro-brasileiras, desperta este diálogo entre a liturgia e o profano. O samba tem a sua origem ligada a religiosidade afro-brasileira, pode-se perceber, por meio do ritmo denominado cabula e executada nas umbandas através do atabaque, a sua similitude com o samba executado no âmbito da música dita profana. Sendo assim, a música dita religiosa esteve em constante diálogo com samba, através de uma intensa troca simbólica entre as religiões afrobrasileiras e a música popular brasileira. De maneira que, a dança mais que um movimento torna a sua prática uma linguagem política, estética e ética.

Assim como no caso da bateria, os atabaques utilizados na religião afro-brasileira passam a ter uma contribuição fundamental na prática artística, política, estética e de transe, pois sem a música a prática não se desenvolve. No caso dos atabaques, cada ritmo executado terá um significado para as pessoas. Num terreiro a sacralização dos instrumentos percussivos fica evidente, por isso os atabaques estão inseridos na ritualística e tem a sua importância, sendo os mesmos responsáveis pelo contato com o cósmico. Neste conjunto musical formado não somente pelos atabaques, mas também pelo ganzá, xequere, adjas, é formado um cenário estético e da festividade nos terreiros.

Diferentemente da educação musical formal, a música, no candomblé, é aprendida sem necessidade da escrita musical, sem o aprendizado

dos conceitos universais, caracterizando um processo onde a intuição musical, o ouvido "exato", o ritmo inato adquirem maior importância. Nesse sentido, a socialização musical acompanha a socialização religiosa. (AMARAL, 1992, p. 7).

No que se refere à música Lühning contribui, “tem (a música) uma grande importância fora das festas públicas e das cerimônias não públicas: ela faz parte da vida cotidiana das pessoas iniciadas” (LUHNING, 1990, p. 115). A manifestação por meio da música assim será no contato do dia a dia, da vivência. Por fim, o cotidiano transfere a esta performance uma continuidade, um ritual que objetiva o transe, mas que este transe será juntamente uma efetivação da ligação diária dos indivíduos com os Orixás.

Bárbara (2000, p.152) define a participação do corpo, “O corpo pode ser comparado a uma orquestra que, tocando vários instrumentos, harmonizam-os numa única sinfonia”. E contribui quando explicita que o corpo em transe se desenvolve multiplicamente quando é ritualizado, em várias nuances e expressões. “O som é condutor de axé, poder de realização que aparece em todo conteúdo simbólico nos instrumentos musicais (BÁRBARA, 1998, p.12).

Os instrumentos percussivos nas Escolas de Samba terão este papel de conduzir a dança, de harmonizar o corpo para que este dialogue com os outros sujeitos, com o espetáculo. As expressões corporais retratam não somente este diálogo, mas evidenciam uma ligação entre o sagrado e o profano. E isto, perpassa quanto aos instrumentos utilizados antigamente nas Escolas de Samba e sua proximidade com a confecção dos instrumentos percussivos utilizados nas religiões afro-brasileiras.

## 4.2 LEMBRANÇAS DA CONFEÇÃO DOS INSTRUMENTOS PERCUSSIVOS

No início da Copa Lord o que percebi, através dos depoimentos, foi que a prática de utilizar instrumentos com o couro proveniente de pele de animais era comum, Seu Ari relembra o uso da barrica

A Barrica era tipo um barril feito com couro de bicho, antes do desfile se esquentava o couro com jornal, o couro ficava uma lata. Mas não podia chover, se chovesse ai ficava ruim. O pessoal mesmo faziam os instrumentos. Depois foi vindo os instrumentos de couro sintético. Mas antes era assim, o tamborim também, era um de madeira couro de bicho. Pra tocar os instrumentos saia até sangue da mão.

Figura 64 - Barrica <sup>94</sup>



Fonte: Sonora Artesania tambores, 2014.

---

<sup>94</sup> SONORA ARTESANIA TAMBORES. **Tambor Barrica Candongueiro**. 2014. Disponível em: <<http://marinaldomarques.tripod.com/id1.html>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

Figura 65 - Barrica e o instrumento musical Banjo<sup>95</sup>



Fonte: Ayres, 2013.

Próximo ao depoimento do Seu Ari, Zeh relata também esta utilização de afinação através do calor.

Os tamborins eram quadrados e, para afiná-los, foram esquentados com fogueiras de jornal antes de tocar. Cada ritmista saía com folhas de jornal no bolso e, às vezes, parava no meio do desfile para esquentar. A pele, ainda de couro, não era fixado ao aro com tarraxa como hoje, mas pregado. (ZEH, 2006, p. 169).

---

<sup>95</sup> AYRES, Alciane. **SEMC e Curro Velho finalizam oficina de instrumentos musicais**. Prefeitura De Santarém. Secretaria Municipal de Cultura. 31 maio 2013. Disponível em: <<http://secretariamunicipaldecultura-stm.blogspot.com.br/2013/05/semc-e-curro-velho-finalizam-oficina-de.html>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

Figura 66 - Instrumento percussivo sendo esquentado<sup>96</sup>



Fonte: Freitas, 2011.

Avez- Vous<sup>97</sup> no livro autobiográfico vai citar também sobre o instrumental utilizado na Copa Lord,

O instrumental era tosco. O modo rude de confeccioná-lo levava os artífices a horas de árduo labor. A par disso, instrumentos de couro, como pandeiros e surdos, eram submetidos várias vezes ao aquecimento, através da queima de jornais, carregados por um simpatizante que operava no cordão de isolamento. O tamborim malacacheta era feito de um retângulo de madeira com a colocação de couro – pele de gato, de preferência. O surdo de marcação era feito de uma barrica revestida de couro de cabrito. Daí a caçada aos citados ruminantes na localidade da Coloninha, na época pouco habitada, e nos morros da ilha. (BLUMENBERG, 2005, p.19).

Segundo Silva (2012), nas rodas de samba dos anos de 1940 e

<sup>96</sup> FREITAS, Marcos. **Esquentando os tambores**: aula de tambor de crioula, na Escola de Música de Brasília. Em Verso & Pros [internet]. 26 nov. 2011. Disponível em: <<http://emversoeprosa.blogspot.com.br/2011/11/esquentando-os-tambores-aula-de-tambor.html>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

<sup>97</sup> Um dos fundadores da Copa Lord, que teve nome constantemente citado nas entrevistas.

1950, muitos instrumentos musicais eram artesanalmente manufaturados, pois além de não haver, naquele momento, uma indústria especializada na confecção destes instrumentos de percussão, os sambistas possuíam as matérias primas nas comunidades para produção dos instrumentos de percussão e de cordas. Ao contrário do que se pensa, comprar um instrumento musical não era tão difícil assim. (SILVA, 2012, p. 161).

Couro de gato não tem resistência, é igual a papo de galinha. É um mito que existe no samba e que não é verdade. [...] Sempre foi couro de boi, que naquela época se chamava de raspa. [...] Para encourar, você molhava a pele, encostava no aro e dava duas tachas no mesmo lado, numa ponta e na outra. Puxava o couro e botava tacha em todo o lado oposto, bem preso. Para os outros dois lados, a mesma coisa. Quando o cara não queria deixar a tacha aparecendo, fazia, com o próprio couro molhada, um viés para cobrir. Botava em cima e dava uma tacha em cada ponto (CABRAL, 1996, p. 102).

Santos G. (2009) sobre Juventino João Machado, mais conhecido como Nego Quirido, direcionado mais a relatos e depoimentos dos que conheciam Nego Quirido. O que possibilitou saber mais sobre o homenageado da Passarela Nego Quirido<sup>98</sup> e também sobre a cuíca, pois ele era um grande instrumentista e confeccionador deste instrumento,

Juventino João Machado, o Nego Quirido, nasceu em 16 de maio de 1924 no município de Tijucas, na Grande Florianópolis. [...] Morador do Morro da Caixa, estava envolvido com a comunidade. Principalmente naquilo que dizia respeito a samba e carnaval. Com um grupo de amigos fundou a Escola de Samba Embaixada Copalord, em 1955. Dominava a arte de tocar cuíca, instrumento que ele mesmo confeccionava e tinha um ciúme severo.

---

<sup>98</sup> A Passarela Nego Quirido, inaugurada em 1989, é o sambódromo de Florianópolis, que fica localizada próximo ao Maciço do Morro da Cruz.

Sobre a Passarela Nego Quirido e a cuíca Blumenberg (2005), também registra uma passagem desta sonora relação,

Para inovar o instrumental da bateria, sugeri ao presidente Jorge Barão a confecção de tamborins de metal e de uma cuíca iluminada, também de metal. Famoso pela excelente técnica no puxar da cuíca, Juventino João Machado, o Quirido – que também foi fundador da Copa Lord – ficou extremamente deslumbrado quando soube da confecção da nova cuíca. [...] Noite de carnaval e decepção: a bateria disposta para o início dos trabalhos, e Quirido suando em bicas, tentando extrair o som da sofisticada peça, sem conseguilo. Desistiu, entregando-a ao diretor da bateria, [...] Então o que fez o Quirido? Na maior cara-de-pau, declarou: - Não se troca um velho amor por outro novo, cheio de besteiras. Referia-se à simplicidade da cuíca que comumente manejava, feita de um pequeno barril de mate. (BLUMENBERG, 2005, p. 28).

Figura 67 - Nego Quirido<sup>99</sup>



Fonte: Bastos, 2009.

---

<sup>99</sup> BASTOS, Ângela. **Querido Quirido...** Tamborim [internet]. Florianópolis, 30 set. 2009. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/tamborim/2009/09/30/>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

Figura 68 - Cuíca artesanal<sup>100</sup>

Fonte: Alan's Miscellaneous Instruments Collection, 2014.

A maneira artesanal na qual eram produzidos os instrumentos contribuiu para legitimar, como foi visto pelos relatos dos viajantes, a concepção de “tosqueira” do instrumental percussivo de origem africana. Porém de maneira antagônica o maior tempo para se produzir o instrumental deveria ser considerado como complexo e especialmente peculiar ao grupo, a marca sonora estaria sendo definida historicamente por esta produção instrumental.

Olha, sobre a feitura dos instrumentos musicais, nós subíamos no Morro do Mocotó e havia muitos couros de cabrito pendurados secando ao sol, como se fossem varais de roupa. O surdo de marcação, naquela época, nós fazíamos com uma barrica, e se tivesse um cabrito de alguém dando sopa, já viu, né? Havia um ditado, ali no Mocotó, que o povo dizia: O coro no Mocotó era como “Deus no céu e o tambor na terra”. Até por que, hoje em dia, você compra uma pele lá embaixo, na loja, e troca a velha pela nova do instrumento, que já veio pronto né? Antes, era bem diferente. Depoimento de Gentil do Orocongo. (SILVA, 2000, p. 32).

A música afro-americana na figura do Blues, estilo característico

<sup>100</sup> ALAN'S MISCELANEOUS INSTRUMENTS COLLECTION. 2014. Disponível em: <<http://www.keithmusic.com/miscInstr.html>>. Acesso em: 19 jul. 2013.



da zona rural do Sul dos Estados Unidos da América, tem o surgimento atrelado à utilização de instrumentos criados artesanalmente.

Entre os instrumentos típicos do blues inicial (rural) estavam o violão, o banjo (originado do banjo africano), o one-string (uma versão do berimbau), a rabeca (principal animadora das danças nas noites de lazer na senzala), a gaita de boca, o kazoo (com um som parecido ao do pente com papel de seda), a Jew's harp (espécie de mini-harpa usando o interior da boca como caixa de ressonância), o jug (botija de barro ou de vidro que, soprada pelo gargalo, fazia o papel dos graves da tuba) e uma quantidade de instrumentos de confecção doméstica, feitos com tábuas de lavara roupa (o washboard, tocado com as pontas dos dedos cobertas de dedais metálicos; feitos com tinas de banho, cabos de vassoura, caixas de sabão e de charuto. (MUGGIATI, 1995, p. 14).

Porém, o tambor e, logicamente, os instrumentos percussivos (idiofones e membrafones<sup>101</sup>) vão assumindo posteriormente um papel secundário na música brasileira, logicamente que isto não está pronto e acabado, as próprias Escolas de Samba tem nos instrumentos percussivos, tanto idiofones como os membrafones, a sua maior expressão. Mas expressões, como “pessoal da cozinha”, são ouvidas constantemente no meio musical, se referindo a algo mais como suporte do que propriamente um instrumento considerado na sua complexidade.

As atividades musicais, rítmicas e coreográficas ligadas ao samba, além do instrumental característico constituem através das formas de expressão típicas do grupo, estas características sonoras, que traduzem a Marca Sonora deste ambiente musical. Onde o aprendizado de um gênero, de um instrumento musical ou de um passo de dança está relacionado ao ambiente, mas principalmente a Marca Sonora, ao que é ouvido e interpretado como intrínseco ao grupo, independente do gênero.

---

<sup>101</sup> Idiofones é a vibração de todo o instrumento musical que produz o som, nos membrafones o som é produzido por uma membrana esticada, adentraremos posteriormente nesta especificações.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisas relacionadas às Velhas Guardas deixam evidentes o quanto as memórias e os aspectos históricos contribuem para (re) contar histórias das Escolas de Samba e do Samba. Assim, a contribuição da pesquisa esta justamente nos aspectos que envolvem o Mundo do Samba, no sentido de ampliar nas falas de diversos sujeitos que vivenciaram as modificações, do que era antigo nesta com relação com o novo. O Mundo do Samba, conforme foi visto, foi (é) um cenário fundamental para inserir os registros de lembrança dos integrantes da Velha Guarda. Este cenário foi ficando mais específico quando se compreendeu as memórias com os fatos e histórias na Escola de Samba Embaixada Copa Lord. A realidade demonstra como não estamos prontos para nos relacionar com os velhos e, principalmente, com a sua memória, com o que eles têm para dizer e lembrar.

Para o ambiente das Escolas de Samba a transmissão oral será importante para entendimento e propagação de conhecimentos musicais nas Escolas de Samba. Através das práticas, a educação é direcionada ao contato com os mais experientes, com que tem mais vivência e contato com o saber.

A voz elabora nas narrações, novas interpretações e necessidades que transmitem não somente uma ação individual, mas todo um contexto, todo um coletivo. Devido a isso, não pretendo esgotar questionamentos que venham a surgir, pois percebo que o campo das Velhas Guardas nas Escolas de Samba ainda é um tema a ser mais explorado, porém o diálogo com outras obras que retratam direta ou indiretamente a presença das Velhas Guardas nas Escolas de Samba contribuem para discussão a cerca desta temática.

Com a análise a partir das narrações, adentrei numa linguagem não somente verbal, mas por uma linguagem poética. Percebi o quanto esta expressividade, através da voz, com o corpo, intervém e explicita como uma importante referência.

A música e as características presentes no samba, incluindo os aspectos corporais, constituem um universo próprio do grupo, a marca sonora é justamente o que foi relatado por estes sujeitos que fazem parte da Velha Guarda. Por meio das formas de expressões do grupo, estas características sonoras são o que traduzem a marca sonora deste ambiente musical. As relações que envolvem aprendizagem de um instrumento musical estão relacionadas com esta marca sonora, ou seja, o que é ouvido e interpretado como intrínseco ao grupo.

A performance teve um papel fundamental para a interpretação e

o exercício do ouvir, quando numa fala se omitia algo, o corpo expressava e ressaltava outros aspectos, a expressividade corpórea se tornou então fundamental para a narração. Não significando assim que a expressividade suprimiu ou se sobrepôs a voz, mas em diálogo com ela oportunizou uma performance a partir da poética e da música, que definiu muitos dos sentimentos não expressos por meio de palavras, conforme Zumthor explica

Não se duvida que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de tacos que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos. Não conteúdo mítico, mas facultas possibilidades simbólica aberta à representação, constituído ao longo de séculos, uma herança cultural transmitida (e traída) com, dentro, pela linguagem e outros códigos que o grupo humano elabora. A imagem da voz mergulha suas raízes numa zona do vivido que escapa às fórmulas conceituais e que se pode apenas pressentir: a existência secreta, sexuada, com implicações de tal complexidade que ultrapassa todas as suas manifestações particulares. (ZUMTHOR, 1997, p. 17).

Zumthor vai ressaltar como o receptor, na figura do ouvinte, do leitor, é importante, uma vez que é a partir dele que se confirma a compreensão do que foi lido. No caso do ouvinte, o momento da performance será ainda mais evidente e a interpretação do que é ouvido será ainda mais presente. Embora existam as diferenças entre o sujeito leitor e o ouvinte, existe a percepção de que ambos os papéis são importantes para se efetivar uma relação direta e dialógica. Mesmo que para o ouvinte a atitude na performance seja atribuída o contato corporal, ao leitor também é evidenciado o contato integratório com o texto.

O meio em que a obra poética ocorre é concebido como influenciador desde o início de sua concepção até o momento de sua recepção e principalmente de quem a recebe. A voz e a escrita dialogam de tal maneira que os sujeitos que a recebem possam interpretar ativamente e não apenas recebê-lo como uma informação imutável. Ao

leitor/ouvinte é permitido modificar, transformar, enfim transitar de tal maneira que reposicionem as formas e de acordo com as suas expectativas.

O entendimento que a cultura do carnaval está inserida num território bem atual das lutas sociais compreende que ela é resultado do conjunto de conhecimentos que são internalizados e externalizados pelo gestual, dança e música, enfim, expressões que identificam e aproximam com as manifestações presentes no samba. Dialeticamente ela tende se manter de acordo com os padrões exigidos como um espetáculo mercantil, mas também tende a manter os padrões estéticos tradicionais. Este paradoxo presente nas Escolas de Samba é dinâmico, no sentido que as modificações exigidas pela indústria cultural estão em consonância com o sistema capitalista. Segundo DaMatta (2000), o homem é o único animal que se constrói pela lembrança, pela recordação e pela “saude”, e se “desconstrói” pelo esquecimento e pelo modo ativo com que se consegue deixar de lembrar. Inversamente estudar e “ouvir” as histórias da Velha Guarda que guardam esta tradição, guardam as experiências, sendo a possibilidade de lembrar, mas principalmente de construir o que está no campo do esquecimento.

As Velhas Guardas apresentam uma amplitude de análise em variadas vertentes. Ao pesquisar as memórias da Velha Guarda foi possível dialogar com o passado com relação ao samba florianopolitano as histórias se entrecruzam, legitimando práticas até então isoladas nas falas e na memória destes, mas foram se contextualizando ao conceber as memórias como uma relação constante entre o passado e o presente, por meio das lembranças aproximou-se do contexto da Escola de Samba Embaixada Copa Lord.

Não foi realizada uma pesquisa de história no sentido de verificar veracidade dos fatos, o que considerei importante foi trazer os momentos e perceber o contexto da Velha Guarda e como quatro pessoas significam diversos momentos nas suas vidas.

Os discursos, numa perspectiva performática, estavam delineados em expressar o quanto a Copa Lord significa para eles e o quanto a Velha Guarda é uma forma de (re) lembrar. Seja por um desfile bem sucedido, por uma lembrança de um carnaval, ou pelas festas na sede, enfim lembranças que rememoravam o quanto estão próximos desta instituição.

A sede, assim como os Clubes Negros, torna-se um espaço importante para a sociabilidade, uma alternativa para bailes e entretenimento entre os moradores que eram privados de participar de outros espaços. Os depoimentos foram no sentido de dar uma

significação simbólica para este espaço construído na Comunidade, num contexto em que as pessoas pudessem participar.

As relações que foram percebidas entre os integrantes da Velha Guarda são de amizade, de familiaridade. Através da união e do trabalho que muitos deles definiram como amor, como paixão pela Escola, pela mais querida, a comunidade (re) cria a Copa Lord. Quando se fala em Monte Serrat, Morro da Caixa do Centro, fala-se também em Copa Lord. Isto desenvolve não somente a instituição física, mas a instituição simbólica de muita representatividade no Mundo do Samba de Florianópolis. A partir das memórias, pude perceber o quanto esta dinâmica está intrínseca nas lembranças, nas falas, nos movimentos, na performance de cada integrante.

O “velho” nas falas se apresenta com certa dificuldade na relação com o “novo”. As pessoas mais velhas, segundo os Integrantes, deveriam ser mais respeitadas e ouvidas, pois são justamente o passado vivo, o passado de quem vivenciou e aprendeu com as experiências. Assim, a Velha Guarda se legitima com o critério de ingresso de acordo com o tempo vivido de Escola de Samba, tempo este referente a relevância na história da Escola de Samba.

Sendo participação na própria Velha Guarda condicionada ao histórico de contribuição na Copa Lord, a Velha Guarda se transfigura como uma legitimadora de que o indivíduo é realmente identificado com a Copa Lord. As mudanças são percebidas como necessárias, principalmente na relação entre o amadorismo e a profissionalização das Escolas de Samba. O que se relatou através da Velha Guarda da Copa Lord foi à necessidade de modificação. Os anos de Copa Lord, de dedicação, mesmo que vá em direção contrária ao profissionalismo, é uma das principais atividades que se deve levar em conta.

A necessidade da Escola de Samba modificar e evoluir existe, mas cabe a Escola de Samba e seus integrantes mais antigos resguardar o que ainda existe da dita tradição. O pertencimento atrelado ao acompanhamento da história da Instituição faz com que os mais velhos se sintam parte, simbolicamente e fisicamente, do que é atualmente a Copa Lord, sentimento este que é de pertencimento e valorização destes Guardiões do Samba.

O sujeito envolvido na Velha Guarda, ou seja, aquele que realmente tem o samba como história, reclama o reconhecimento. Perde-se assim, efetivamente, a satisfação íntima. A escola de samba hoje produto, dada às transformações ocorridas com o tempo, coloca em xeque estas lembranças e histórias ligadas ao samba e ao modo de fazer carnaval de antigamente.

Os Enredos da Vida simbolizam como as expressões artísticas juntamente com as relações sociais exprimem rearranjos. São histórias que contribuem para perceber os espaços de sociabilidade, incluindo os laços familiares e os laços de pertencimento. Este pertencimento é justamente o que explica a fidelidade a Escola de tal maneira que expressem “nasci Copa Lord, vou morrer Copa Lord”. A própria bandeira, como relata o Seu Ari, é a representação do quanto ele está simbolicamente próximo da Copa Lord, como continua o Hino da Copa Lord:

Quem nunca viu, venha ver  
Tanta beleza para crer  
E faz cantar a própria lua  
E as estrelas também  
E os arvoredos que vem sambado com emoção  
E os passarinhos que vão cantando está canção

Muitas das falas foram ressaltando a beleza do que é a Copa Lord e como estão próximos desta construção física e simbólica da Copa Lord. Para eles, a beleza da Copa Lord está justamente na história desta instituição e de como eles foram participando desta história.

A Velha Guarda teve, como expressão artística, a inserção na indústria cultural. Com a criação da Velha Guarda Musical ocorre outra forma de relatar suas vivências e histórias. Segundo Zumthor, a performance dá sentido à oralidade, principalmente a oralidade poética. É isto que vai significar uma Velha Guarda Musical, que paradoxalmente se adapta a lógica do mercado consumidor, mas também transmite suas experiências. Conforme expressa o samba concebido por Celinho da Copa Lord, “Paixão da Velha Guarda”, composta em homenagem a Velha Guarda da Copa Lord,

Lá vem ela, linda, altaneira, formosa, faceira,  
Com pavilhão é a Velha Guarda guerreira,  
Defendendo a bandeira da Escola do coração.  
De amarelo, vermelho e branco, ela entoia um  
canto que diz:  
Copa Lord, és meu manto, por isso eu sou feliz

## REFERÊNCIAS

- ADÃO, Sandra Regina. **Movimento Hip Hop**: a visibilidade do adolescente negro no espaço escolar. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- ALAN'S MISCELANEOUS INSTRUMENTS COLLECTION. 2014. Disponível em: <<http://www.keithmusic.com/miscInstr.html>>. Acesso em: 19 jul. 2013.
- ALBUQUERQUE, Wlamyra de.; FRAGA FILHO, Walter. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Multisuprido, 2006.
- ALTOS AGITOS. [internet]. **Canto do Noel**. 2014. Disponível em: <[http://www.altosagitos.com.br/guia/parana-e-santa-catarina/bares/local/id/465/canto\\_do\\_noel\\_20140114173118](http://www.altosagitos.com.br/guia/parana-e-santa-catarina/bares/local/id/465/canto_do_noel_20140114173118)>. Acesso em: 10 abr. 2014.
- AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Cantar para subir: um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 16, n.1/2, 1992. Disponível em: <[www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html](http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html)>. Acesso em: 14 jul. 2014.
- ANDRADE, Maria Margarida de. **Introdução à metodologia do trabalho científico**: elaboração de trabalhos na graduação. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2001.
- ARAUJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- BARBARA, Rosamaria S. A dança sagrada do vento. In: MARTINS, Cléo; LODY, Raul (Org.). **Faraimará, o caçador traz alegria**: Mãe Stella, 60 anos de iniciação. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.
- BÁRBARA, Rosa Maria Susanna. A terapia musical no candomblé. In: JORNADAS SOBRE ALTERNATIVAS RELIGIOSAS NA AMÉRICA LATINA, 8., 1998, São Paulo. **Anais...** São Paulo: [S.n.], 1998. (Seminário Temático ST08 “Experiências religiosas e novas espiritualidades”).

BARBOSA, Davi. **Comunidade, identidade e exclusão**: uma abordagem da luta dos moradores da comunidade Monte Serrat pelos direitos humanos. 2010. Disponível em <<http://virtual.cesusc.edu.br/portal/externo/direito/wp-content/uploads/2010/05/COMUNIDADE-MONTE-SERRAT-artigo.pdf>>. Acesso em: 08 mar. 2012.

BASTOS, Ângela. Canto do Noel. Tamborim [internet]. Florianópolis, 30 jun. 2010b. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/tamborim/2010/06/30/canto-do-noel/?topo=77,1,&status=encerrado>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

BASTOS, Ângela. Das antigas. Tamborim [internet]. Florianópolis, 01 dez 2010a. Fotos: Antônio Carlos Mafalda. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/tamborim/2010/12/01/das-antigas-imperio-do-samba-na-avenida/?topo=67,2,18,,,67&status=encerrado>>. Acesso em: 05 jun. 2014.

BASTOS, Ângela. **Querido Quirido...** Tamborim [internet]. Florianópolis, 30 set. 2009. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/tamborim/2009/09/30/>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

ALVAREZ, Augusto Heredia. Bateria furiosa: set de instrumentos para samba enredo. [Sl.], 25 jun. 2009. Disponível em: <[http://www.metroflog.com/bateriafuriosa/20090625/set\\_de\\_instrumentos\\_para\\_samba\\_enredo](http://www.metroflog.com/bateriafuriosa/20090625/set_de_instrumentos_para_samba_enredo)>. Acesso em: 15 mar. 2014.

BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. **A educação musical nas séries iniciais do ensino fundamental**: olhando e construindo junto às práticas cotidianas do professor. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

BEM, Artur de. As influências e as escolas. Cantinho do Nermal [internet]. Florianópolis: Artur de Bem. 2014b mar. [citado em 2014 mar. 25]. Disponível em: <<http://arturdebem.blogspot.com.br/search?q=maior+costa>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

BEM, Artur de. Depoimentos para posteridade de luto!. Cantinho do Nermal [internet]. Florianópolis: Artur de Bem. 2012. fev. [citado em 2012 fev. 16]. Disponível em:



<<http://arturdebem.blogspot.com.br/2012/02/depoimentos-para-posteridade-de-luto.html>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

BEM, Artur de. Porém, há um caso diferente. Cantinho do Nermal [internet]. Florianópolis: Artur de Bem. 2014a abr. [citado em 2014 abr. 03. Disponível em: <<http://arturdebem.blogspot.com.br/2014/04/hsf-porem-ha-um-caso-diferente.html>>. Acesso em: 17 abr. 2014.

BEM, Artur de. Roda no Bar do Noel dia 23!. Cantinho do Nermal [internet]. Florianópolis: Artur de Bem. 2013 abr. [citado em 2013 mar. 2013. Disponível em: <<http://arturdebem.blogspot.com.br/2013/03/roda-no-bar-do-noel-dia-23.html>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

BARRETTO, Margarita. O imprescindível aporte das ciências sociais para o planejamento e a compreensão do turismo. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 9, n. 20, p. 15-29, out. 2003.

BEZERRA, Frederico Freire de Lima Neibert. **O samba-enredo em Florianópolis: perspectivas históricas e a produção de sambas-enredo entre membros da “protegidos da princesa”**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

BLASS, Leila Maria da Silva. **Desfile na avenida, trabalho na escola de samba**: a dupla face do carnaval. São Paulo: Annablume, 2007.

BLASS, Leila Maria da Silva. Velha Guarda de Escolas de Samba: concepções e paradoxos. In: CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 11., 2011, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2011. Disponível em: <[http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1307320002\\_ARQUIVO\\_XILABCSO2011-VG.pdf](http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1307320002_ARQUIVO_XILABCSO2011-VG.pdf)>. Acesso em: 27 ago. 2013.

BLUMENBERG, Abelardo Henrique. **Quem vem lá?: a história da Copa Lord**. Florianópolis: Editora Garapuvu, 2005.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo (SP): Cultrix, 1977.

BOSI, Eclea. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2004.

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 5. ed. São Paulo (SP): Cia das Letras, 1998.

BRASIL. Ministério da Educação / Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. **Orientação e Ações para a Educação das Relações Étnico-Raciais**. Brasília: SECAD, 2006.

BUENO, Renato Santiago. **Samba, Escolas de Samba e políticas públicas na construção da passarela do samba Nego Quirido em Florianópolis (1980 – 1989)**. 2008. 58 p. Monografia (Graduação em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação – FAED, Florianópolis, 2008. Disponível em: <<http://www.pergamumweb.udesc.br/dados-bu/000000/000000000009/0000096B.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2008.

CABRAL, Oswaldo R. **Nossa Senhora do Desterro**. Florianópolis, SC: Lunardelli, 1979. 2 v.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Almir Chediak Produções, 1996.

CAPOEIRA AUVERGNE. [internet]. **Instrumentos**. França, 2013. Disponível em: <<http://www.capoeira-auvergne.com/pt/instruments/>>. Acesso em: 30 out. 2013.

CARDOSO, Fernando Henrique; IANNI, Octávio. **Cor e mobilidade social em Florianópolis**. São Paulo: Nacional. 1960.

CORADINI, Lisabete. **Praça XV**: espaço e sociabilidade. Florianópolis, SC: Fundação Franklin Cascaes; Letras Contemporâneas, 1995.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1995.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução à antropologia social. *Rio de Janeiro: Roco*, 2000.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História oral**: memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DEMO, Pedro. **Metodologia do conhecimento científico**. São Paulo: Atlas, 2000.

EMBAIXADA COPA LORD. Social. 2014. Disponível em: <<http://www.copalord.com.br/social.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

FALTERI, Paola. Interculturalismo e culturas no plural. In: FLEURI, Reinaldo Matias (Org.). **Intercultura e movimentos sociais**. Florianópolis: Mover, NUP, 1998.

FANTIN, Marcia. **Cidade dividida**. Florianópolis, SC: Futura, 2000.

FARIAS, Juliana Barreto. **Cidades negras**: africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista do século XIX. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2008.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da cidade**: as transformações do samba e a indústria cultural, 1920-1945. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2005.

FREIRE, Paulo. Ação cultura para a liberdade. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

FREITAS, Marcos. **Esquentando os tambores**: aula de tambor de crioula, na Escola de Música de Brasília. Em Verso & Pros [internet]. 26 nov. 2011. Disponível em: <<http://emversoeprosa.blogspot.com.br/2011/11/esquentando-os-tambores-aula-de-tambor.html>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. 8. ed. Rio de Janeiro (RJ): J. Olympio, 1954.

FUJII, Ricardo Massao. **Os novos bambas**: continuidade da música popular no morro da caixa d'água. 2002. 58 p. Monografia (Graduação) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIACOMINNI, Sonia Maria.. **A alma da festa**: família, etnicidade e projetos nun clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro: o Renascença Clube. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **Música, gênero, comunidade**: uma etnografia no morro do Mont Serrat, Morro da Caixa d' Água. 2008. 126 p. Monografia (Graduação em Música) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <<http://www.pergamumweb.udesc.br/dados-bu/000000/000000000000A/00000AEB>>. Acesso em: 12 mar. 2009.

GONÇALVES, Marco Antonio. **Traduzir o outro**: etnografia e semelhança. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

GUIMARÃES, Antonio Sergio A. **Preconceito racial**: modos, temas e tempos. São Paulo (SP): Cortez, 2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, Brasília: UNESCO, 2003.

HARO, Martin Afonso. **Ilha de Santa Catarina**: relatos de viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

KALIMBA. [internet]. 2013. Disponível em: <<http://www.kalimba.art.br/kalimbas.html>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

KALIMBAS E THUMBIPIANOS. 2013. [internet]. 2013. Disponível em: <<http://www.larkinam.com/Kalimba.html>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber**: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, Porto Alegre: ARTMED, 1999.

LEI GRIÔ NACIONAL. Histórico. 2014. Disponível em: <<http://www.leigrionacional.org.br/o-que-e-a-lei-grio/historico/>>.

Acesso em: 14 jul. 2014.

LEITE, Ilka Boaventura. **Negros no sul do Brasil**: invisibilidade e territorialidade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

LEOPOLDI, José Savio. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

LIESF – LIGA DAS ESCOLAS DE SAMBA DE FLORIANÓPOLIS. Outros carnavais: carnaval 2012. 2012. Disponível em: <<http://liesf.blogspot.com.br/p/ingressos.html>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

LIESF – LIGA DAS ESCOLAS DE SAMBA DE FLORIANÓPOLIS. O vice da Copa Lord em 1983. Foto Acervo: Rodrigo Darosci/Liesf. maio 2014. Disponível em: <<http://liesf.blogspot.com.br/2014/05/o-vice-da-copa-lord-em-1983.html>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

LOPES, Nei; CAMPOS, Carmen Lucia . **História e cultura africana e afro-brasileira**. São Paulo (SP): Barsa Planeta, 2008.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: 2004.

LOPES, Nei. **Sambeabá**: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LÜHNING, Ângela. Música: o coração do candomblé. **Revista USP**, São Paulo, n. 7, p. 97-115, 1990.

LUZ, Daniel Cirimbelli da. **Gentil do Orocongo**: histórias e cantigas de Santa Catarina. 2006. Monografia (Graduação em Música) – Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

MACEDO, Lisandra Barbosa. **Ginga, catarina manifestações do samba em Florianópolis na década de 1930**. 2011. 149 p. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Florianópolis, 2011.

MARIA, Maria das Graças. **Imagens invisíveis de Áfricas presentes**:

experiências das populações negras no cotidiano da cidade de Florianópolis (1930-1940). 1997. [245]f. Dissertação (Mestrado) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 1997.

MARQUES, Vera Regina Beltrão. **A medicalização da raça**: médicos, educadores e discurso eugênico. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993.

MEIHY, Jose Carlos Sebe. **Manual de historia oral**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo (SP): Loyola, 1998.

MOURA, Roberto de. **No princípio era roda**: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MUGGIATI, Roberto. **Blues**: da lama à fama. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

OGÃ e Atabaques - Rum, Rumpi, Lé. Filhos da Fé. [internet], 2013. Disponível em: <<http://filhoscomfe.blogspot.com.br/2011/05/ogan-e-atabaques-rum-rumpi-le.html>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

OLIVEIRA, LAÍS VIANNA. Velha Guarda da Portela: memórias e narrativas na construção identitária portelense. In: CONINTER – CONGRESSO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES, 2., 2013, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2013. Disponível em: <<http://www.2coninter.com.br/artigos/pdf/51.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. 2. ed. rev. São Paulo (SP): UNESP, 2000.

OTTO, Clarícia. **Nos rastros da memória**. 1. ed. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2012.

PACHECO, Lilian. **Pedagogia GRIÔ**: a reinvenção da roda da vida: sistematização de vivências, invenções e pesquisas. Bahia: Ed. Ministério da Cultura – Programa Cultura Viva, 2007. 175 p.

PANORÂMIO [internet]. Florianópolis: marlongaspar. 2013. Disponível em: <<http://www.panoramio.com/photo/39972417>>. Acesso em: 24 jul.

2013.

PASSISTAS COPA LORD 2012/13. Facebook [internet]. Florianópolis, 16 out. 2012. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=362683087148448&set=a.357388321011258.83634.355320134551410&type=1&theater>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

PEDRO, Joana Maria. **Negro em terra de branco**: escravidão e preconceito em Santa Catarina no século XIX. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

PEREIRA, Airon Alisson. **O "samba moderno" e o pagode romântico em Florianópolis**: história, bandas e características. 2007. 62 p. Monografia (Graduação em Música) - Curso de Licenciatura em Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

PIACENTINI, Telma Anita. **O Morro da Caixa D'Água**: o significado político- pedagógico dos movimentos de educação popular na periferia de Florianópolis. Florianópolis: Editora da UFSC, 1991.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**, Brasil, v. 5, n. 10, jul. 1992. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em: 24 set. 2007.

PREFEITURA DE FLORIANÓPOLIS. Secretaria Municipal de Habitação e Saneamento Ambiental. 2012. Disponível em: <<http://www.pmf.sc.gov.br/entidades/habitacao/index.php>>. Acesso em: 05 maio 2012.

QUANDO o carnaval era ao redor da praça. Força não tão Jovem [internet], 28 fev. 2011. Foto acervo UFSC. Disponível em: <[http://ntjovem.blogspot.com.br/2011\\_02\\_01\\_archive.html](http://ntjovem.blogspot.com.br/2011_02_01_archive.html)>. Acesso em: 21 jul. 2013.

RECEITA de Família com Celinho da Copa Lord. **ClicRBS**, Florianópolis, 24 out. 2009. Foto Glaicon Crove. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC,blog.BlogDataServer,getBlog&uf=2&local=18&template=3948.dwt&secti>>

on=Blogs&post=240452&blog=763&coldir=1&topo=3994.dwt>.  
Acesso em: 3 mar. 2013.

REIS, Camila Azevedo. **Ritmistas, Baianas e Passista: uma etnografia da Escola de Samba**. 2007. 101f. Monografia (Especialização) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas (SP): UNICAMP, 2007.

RIOUX, Jean-Pierre. Pode-se fazer uma história do presente? In: CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. **Questões para a história do presente**. Bauru: EDUSC, 1999.

ROCHA, Gilmar; TOSTA, Sandra Pereira. **Antropologia & educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

RODRIGUES JUNIOR, N. O que faz Velha Guarda, Velha Guarda?. In: CAVALCANTI, M. L.; GONÇALVES, R. (Org). **Carnaval em múltiplos planos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, Selo Negro, 2009.

RODRIGUES, João Carlos Rodrigues. **Pequena história da África Negra**. São Paulo: Globo, 1990.

RUSSELL-WOOD, A. J. R. **Escravos e libertos no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SANTHIAS, Paulo Roberto. **Zzzzzirigdum! Consulado: o choque do samba em Florianópolis (memórias e histórias de uma Escola de Samba encravada na cidade – 1976 a 2000)**. 2010 Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Florianópolis, 2010.

SANTOS, André Luiz. **Do mar ao morro: a geografia histórica da pobreza urbana em Florianópolis**. 2009. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

SANTOS, Guilherme Lira dos. **Querido Quirido: homem ou passarela, reduto do carnaval de Florianópolis**: [S.n.], 2009.

SANTOS, Maria Madalena Coelho dos. **Processo de produção do**



**carnaval em Florianópolis na S. R. C. E. S. Embaixada Copa Lord.** 2001. 65 f. Monografia (Especialização) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis 2001.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo:** a paisagem sonora. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças:** cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo (SP): companhia das Letras, 1993.

SCHMITT, Alessandra. A atualização do conceito de Quilombo: identidade e território nas definições teóricas. **Ambiente & Sociedade**, São Paulo, ano 5, n. 10, p. 1-7, set. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/asoc/n10/16889.pdf>> Acesso em: 15 mar. 2012.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Mauricio. **Memória d'África:** a temática africana em sala de aula. 3. ed. São Paulo (SP): Cortez, 2010.

SEVERO, Antunes. **Gentil Camilo Nascimento Filho, o Gentil do orocongo.** Caros Ouvintes: Instituto de Estudos de Mídia. 04 out. 2011. Foto: Marcio Vieira de Souza. Disponível em: <<http://www.carosouvintes.org.br/gentil-camilo-nascimento-filho-o-gentil-do-orocongo/>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

SILVA, Áurea Demaria. **Ensino e aprendizagem musical na bateria da escola de samba Embaixada Copa Lord.** 2002. Monografia (Graduação) – Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

SILVA, Áurea Demaria. **No balanço da “Mais Querida”:** música, socialização e cultura negra na escola de samba Embaixada Copa Lord – Florianópolis (SC). 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

SILVA, Eduardo da. **Para além de Momo:** relações de força nos bastidores do carnaval florianopolitano. 2005. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SILVA, Marcelo da. **Os bailes, as casas e a rua**: o samba nas camadas populares de Florianópolis nas décadas de 1920 a 1950. 2000. Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

SILVA, Marcelo da. **Ué Gaúcho, em Flória tem samba?**: uma antropologia do samba e do choro na Grande Florianópolis ontem e hoje. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

SILVA, Maria José Lopes da Silva. As artes e a diversidade étnica-cultural na escola básica. In: MUNANGA, Kabengele (Org.). **Superando o racismo na escola**. Brasília: MEC, 2001.  
SODRE, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro (RJ): Mauad, 1998.

SONORA ARTESANIA TAMBORES. **Tambor Barrica Candongueiro**. 2014. Disponível em: <<http://marinaldomarques.tripod.com/id1.html>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

SOUZA, Eronildo Crispim de. **Estudo da estrutura interna e das relações sócio-espaciais da comunidade do “Mont Serrat”**. 1992. Monografia (Bacharelado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis 1992.

TATI, Luiz. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

TELEFÉRICO no Maciço do Morro da Cruz será tema de audiência pública nesta quinta-feira. **De Olho na Ilha**, Florianópolis, 21 maio 2014. Foto: Mauro Vaz. Disponível em: <<http://www.deolhonailha.com.br/florianopolis/noticias/teleferico-no-macico-do-morro-da-cruz-sera-tema-de-audiencia-publica-.html>>. 03 jun. 2014.

TRAMONTE, Cristiana de Azevedo. **O Samba conquista passagem**: as estratégias e a ação educativa das Escolas de Samba de Florianópolis. Florianópolis, SC: [s. n.], 1996.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. **A espetacularização das culturas**

**populares ou produtos culturais folkmediáticos.** 2005. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/trigueiro-osvaldo-espetacularizacao-culturas-populares.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2014.

TUDO SOBRE FLORIPA. [internet]. Confira o desfile das escolas de samba do Grupo Especial de Florianópolis. 02 mar. 2014. Foto: Oátvio Anacleto / PMF. Disponível em: <[http://www.tudosobrefloripa.com.br/index.php/desc\\_albums/o\\_album\\_de\\_fotos\\_do\\_desfile\\_das\\_escolas\\_de\\_samba\\_do\\_grupo\\_especial\\_de\\_floripa](http://www.tudosobrefloripa.com.br/index.php/desc_albums/o_album_de_fotos_do_desfile_das_escolas_de_samba_do_grupo_especial_de_floripa)>. Acesso em: 05 jun. 2014.

UFSC – UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. 2013. Disponível em: <<http://portalcfh.ufsc.br/~laam/macico/>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

VANNUCCHI, Aldo. **Cultura brasileira: o que é, como se faz.** 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

VANNUCCHI, Aldo. **Cultura Brasileira: o que é, como se faz.** 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

VELHA guarda embaixada Copa Lord. Velha Guarda Copa Lord. [internet]. 2014. Disponível em: <<http://velhaguardacopalord.blogspot.com.br/p/nossa-historia.html>>. Acesso em: 05 jan. 2014.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** 3. ed. Rio de Janeiro (RJ); Zahar. Ed. UFRJ, 1999.

VIDOSSICH, Eduardo. **Sincretismos na música Afro-Americana.** São Paulo: Quiran; Brasília, DF: Instituto Nacional do Livro, 1975.

ZAN, José Roberto. **Música popular brasileira, indústria cultural e identidade.** *Uninove, São Paulo*, v. 13, p.105-122, 2001. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/715/71530108.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

ZEH, Marianne . O criador na tradição oral: a linguagem do tamborim na escola de samba. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), 16., 2006, Brasília. **Anais...** Brasília: ANPPOM, 2006. Disponível em:

<[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2006/CDROM/COM/02\\_Com\\_Etno/sessao01/02COM\\_Etno\\_0105-023.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/02_Com_Etno/sessao01/02COM_Etno_0105-023.pdf)>.  
Acesso em: 03 fev. 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

## ANEXO A - Folder de Divulgação do DVD

GRAVAÇÃO DO DVD



*Tradição*

O SOM DA VELHA GUARDA  
DE FLORIANÓPOLIS

**13.02** QUINTA | 21 h

TEATRO ADEMIR ROSA - CIC

R\$ 20 (inteira) | R\$ 10 (meia-entrada)

PRODUÇÃO

APÓIO CULTURAL

PATROCÍNIO

BASE CULTURAL

HOTEL  
SÃO SEBASTIÃO

CASA  
NOVA

BLANKE AERIE

FCC

GOVERNO  
DE FLORIANÓPOLIS



## ANEXO B - Repertório da Velha Guarda Musical da Copa Lord

Vem Forasteiro

Autor: Avez- Vous

Vem ver, Admira, forasteiro,  
A deslumbrante natureza  
Do paraíso brasileiro  
Florianópolis,  
Linda ilha esmeraldina,  
Coma sua ponte e baías,  
O cenário fascina.  
O sol que nasce na Lagoa  
Dourando a verde mata  
E a cascata à noite,  
A Copa Lord engalanada  
Convida o forasteiro à batucada  
La, La, La, La,

Pastores da Noite

Autor: Nelson Russi Wagner

Eis o s pastores da noite,  
Há um feitiço no ar,  
Negro estrelados em floreiras,  
Dançam na magia do luar  
É do escritor conhecido até no exterior  
Esse romance lindo,  
Que fala das coisas da vida,  
Em versos de amor.  
Nêgo Massu, capoeira pra chuchu,  
Cabo Martim, do apascentar,  
Janelas abertas é convite ao pastor,  
Pra cantar suas côas de amor.  
Guerreira Iansã, mãezinha de Iemanjá,  
São nomes do mar, são nome do mar  
São nomes Janaína, flor do mar,  
A mais linda do mar  
La, La, La, La

## Caldeirão dos Bruxos

Autores: Celinho da Copa Lord, Edu Aguiar e Fausto

Abra as portas do mundo,

Solte a imaginação,

Lendas e mistérios,

Sonho e ilusão.

Treze raios tem o sol,

Treze raios te a lua

Xô, xô, xô

Que esta alma não é tua(BIS)

Serena e bela é a noite,

Descansa a natureza

Cruzeiro do Sul e Três Marias,

Cenário de rara beleza.

E o astro-rei, mestre-sala, lá no céu,

A lua, porta bandeira,

Girando nesse imenso carrossel,

Rege os destinos da vida

Na arte e na ciência universal.

Não vá na rua,

Olha o boi –tatá,

Sexta-feira de lua

Tem bruxa no ar(BIS)

## A paixão da Velha Guarda

Autor: Celinho da Copa Lord

Lá vem ela,

Linda, altaneira, formosa, faceira,

Com pavilhão

É a Velha Guarda guerreira,

Defendendo a bandeira

Da Escola do coração.

De amarelo, vermelho e branco,

Ela entoa um canto que diz:

Copa Lord, és meu manto,

Por isso eu sou feliz(BIS)

És a razão do meu viver,

Copa Lord, eu amo você.

Tens a luz que reluz a minha vida,

Você é a mais querida,



Pois me enche de prazer.  
Canta feliz a Velha Guarda  
Todo o amor à Embaixada(BIS)  
Com sutileza e graça,  
Vem descendo lá da Caixa  
Para mostrar o valor.  
Sou Velha Guarda, sim, já tá na hora,  
No samba de Pirapora  
Elizah nos batizou  
Chegou a Velha-Guarda(BIS)

Quem vem lá?  
Autores: Álvaro Fogão e Avez Vouz

Quem vem lá de amarelo vermelho e branco  
Levantando a poeira do chão  
É a Copa Lord do Morro da Caixa  
Que vem sambando com satisfação  
Cantando com harmonia a sua linda melodia  
Quem nunca viu, venha ver  
Tanta beleza para crer  
E faz sambar a própria lua  
E as estrelas também  
E os arvoredos que vem sambado com emoção  
E os passarinhos que vão cantando está canção  
Lailaiala laia